L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

16e Année - Nouvelle Série N° 75 - Février 1961

SOMMAIRE

ADMINISTRATION
36, Rue Pierre-Nicole, PARIS-Ve
ODE 24-10

CONDITIONS GÉNÉRALES :

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et de septembre. Le montant de l'abonnement est fixé à 1.400 fr. (N.F. 14.) (étranger : 1.600 fr. - N.F. 16.) à envoyer par chèque postal à: M. A. MUSSON, 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e C.C.P. Paris 1809-65.

VENTE AU NUMERO

Les numéros de l'année en cours (1) et ceux de l'année précédente sont détaillés au prix de N.F. 2,—; ceux des années antérieures au prix de N.F. 1,50.

(1) *L'année en cours est l'année scolaire, c'est-à-dire 1er octobre au 1er juillet.*

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 50 francs (0,50 N.F.)*

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres, solfèges, etc.) est à envoyer 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

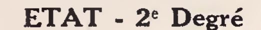
5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

EXAMENS ET CONCOURS (1)
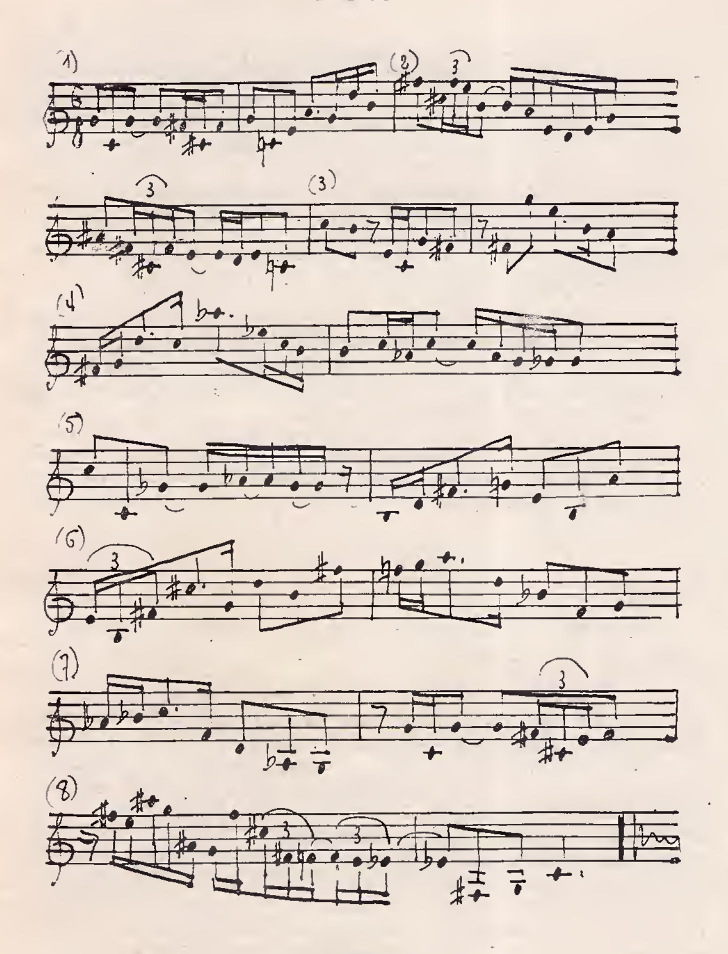
EPREUVES 1960
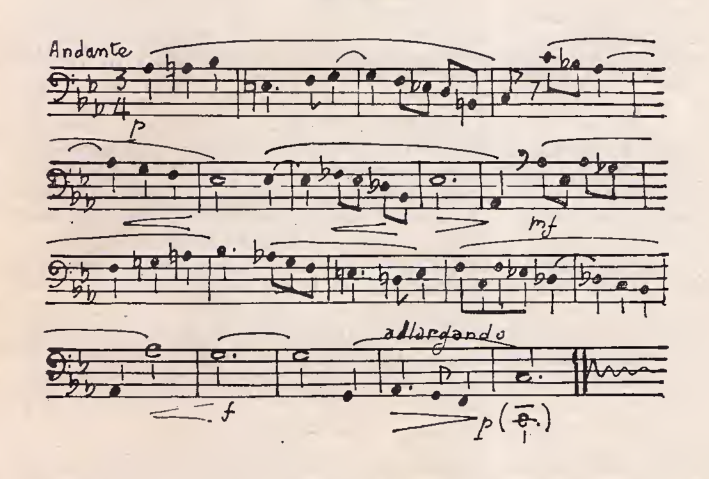


ETAT - 2e Degré



Dictée



Harmonie



(1) Voir E.M., nos 72, 73, 74, nov., déc. 1960 et janv. 1961.

BACCALAUREAT — 1re Partie

Dictée

en FA

Solfège

Moderato (♩. = 66)

p mf

poco slargando

BACCALAUREAT — 2e Partie

Dictée

en La

Solfège

Moderato (♩. = 60)

p

poco ritenuto

mf p

BEETHOVEN : LA SYMPHONIE PASTORALE

par René KOPFF

A propos de la *Symphonie Pastorale* il nous semble utile que le candidat ait quelques connaissances sur l'histoire et la structure de la symphonie en général, puis sur la vie, l'œuvre et l'esthétique de Beethoven, ses symphonies et son amour pour la nature, avant de s'attaquer à cette œuvre en particulier.

Petite histoire de la Symphonie :

C'est au madrigal vocal, d'abord accompagné, puis intégralement transcrit pour les instruments, qu'il faut remonter pour retrouver l'origine première de la symphonie. D'autre part, dès l'apparition des premiers opéras, des pièces instrumentales appelées sinfonia leur servaient bien souvent d'introduction ou d'intermèdes. Au milieu du XVIIIe siècle, cette sinfonia qui n'est autre que l'ouverture à l'italienne, passa du théâtre à la salle de concert. On sait qu'elle était composée d'une phrase lente précédée et suivie d'un mouvement vif. C'est elle qui imposa sa forme à la symphonie naissante et à la sonate, comme elle l'avait fait plus tôt déjà au concerto. Et ce fut la fin du règne de la suite. Ce changement de forme alla de pair avec un changement de style : la monodie accompagnée remplaça l'écriture polyphonique. La mélodie principale est accompagnée plus harmoniquement. Les phrases musicales sont organisées en périodes régulières, d'une architecture symétrique. Le monde musical fut alors pris par une rage de jouer des symphonies. Les musiciens les composèrent par demi-douzaines. Dans ces conditions il est vraiment vain de vouloir prétendre que ce soit un tel qui a composé la première symphonie. Il semble pourtant que le vent nouveau vient d'Italie, et que Sammartini, avec son style léger, soit le premier à avoir rompu avec les anciennes traditions. En Allemagne c'est à Stamitz et à l'école de Mannheim que le style nouveau doit des effets de nuances peu usitées jusque-là. Le style personnel de Ph.-E. Bach, dont les compositions sont pleines de hardiesses harmoniques et rythmiques et de contrastes nuancés, le style galant de J.-Ch. Bach qui n'a pas été sans influencer le jeune Mozart, ont apporté leur part de sève nouvelle au développement de la symphonie. En France, c'est à Gossec qu'elle doit l'initiative d'un heureux renouvellement des ressources instrumentales.

Mais, s'il n'est pas vrai que Haydn soit le père de la symphonie, du moins lui reste-t-il le grand mérite d'avoir organisé cette nouvelle forme par l'importance accordée au développement thématique reposant sur des motifs courts et simples, par l'introduction de variations dans le mouvement lent, par l'adjonction de ce mouvement dansant qu'est le menuet et parfois d'une introduction lente, par le développement de l'orchestre où il multiplie les bois et les cuivres. Dans cette élaboration il ne nie nullement la part importante qu'il doit à l'influence de Mozart dont on admire particulièrement cette gracieuse et aimable cantabilité des thèmes. Ce sont Haydn et Mozart qui ont préparé le chemin à Beethoven.

Structure de la Symphonie :

Beethoven hérite donc de ses prédécesseurs d'une forme symphonique parfaitement élaborée, comprenant habituellement quatre mouvements :

1. *Mouvement vif* de la forme-sonate, comprenant : une exposition de deux thèmes contrastants, dont le premier est dans le ton principal, le second le plus souvent dans le ton de la dominante; un développement de certains éléments de ces thèmes (partie très modulante); une réexposition reprenant les thèmes de l'exposition dans le ton initial. Ce premier mouvement est souvent précédé d'une introduction lente et terminé par une coda.

2. *Mouvement lent* de la forme-lied plus ou moins étendue (ABA), comprenant souvent des variations.

3. *Un menuet,* souvenir de l'ancienne suite de danses, comprenant une partie centrale appelée trio et une reprise du menuet proprement dit. Beethoven le remplacera le plus souvent par le scherzo, d'une coupe analogue, mais d'un mouvement beaucoup plus vif.

4. *Mouvement vif final,* ayant parfois la forme-sonate du premier mouvement, mais plus souvent la forme d'un rondo, avec alternance d'un refrain et de plusieurs couplets.

Beethoven :

Voir sa vie et ses principales œuvres dans un manuel d'histoire de la musique.

Caractère et technique : Classique dans ses premières œuvres, Beethoven devient par la suite le type même du musicien romantique. Sa musique traduit ses états d'âme, ses sentiments. Dans sa musique comme dans sa vie nous assistons à une lutte continuelle entre l'idéalisme le plus noble et l'humeur la plus sombre. Une santé médiocre et cette cruelle surdité qui allait s'aggravant jointes bien souvent aux difficultés matérielles de tous ordres nourrissaient son âme d'une amertume qui le rendit souvent mélancolique, voire même coléreux. Par ailleurs une grande bonté de cœur, une immense aspiration vers le bien et le bonheur disputèrent son être à ces tristes ressentiments, si bien que sa musique est tour à tour tendrement généreuse, triomphalement altière et profondément douloureuse. Elle est le reflet d'une vie tourmentée et héroïque continuellement partagée entre l'amour de l'humanité et la misanthropie.

A l'orchestre de Haydn et de Mozart, Beethoven n'ajoute que très peu d'instruments nouveaux, dans la *Symphonie pastorale,* par exemple, uniquement une petite flûte et deux trombones, et cela seulement dans certains mouvements. Il donne un caractère spécial à la cellule initiale de ses thèmes, qui est le plus souvent simple et courte. Ce thème principal s'impose d'un seul coup par son contour rythmique et affirme très fortement la tonalité principale. A partir de la troisième symphonie on dénote une forte recherche de l'unité thématique. L'unité tonale est rigoureuse; un seul mouvement sur les quatre — le plus souvent le mouvement lent — est dans une tonalité voisine. Enfin l'ordre des modulations du développement obéit à des principes rationnels strictement réglés.

Solidité de construction, équilibre des proportions, voilà les caractères principaux du génie suprêmement organisateur de Beethoven.

Les symphonies de Beethoven :

A ce point de vue, rien de plus significatif que la liste des neuf symphonies.

Certains thèmes de la première (1800) évoquent encore les deux grands maîtres, Haydn et Mozart, auxquels Beethoven eut le périlleux honneur de succéder. Et pourtant la virilité beethovénienne y est déjà reconnaissable.

La deuxième (1802) a sans doute vu le jour pendant une courte période d'euphorie amoureuse, car elle est, comme la première, un poème de la joie victorieuse. Mais on y sent bien que le maître de Bonn vient de forger son puissant instrument symphonique.

La troisième, *l'Héroïque* (1803-1804), d'abord « écrite sur Bonaparte », puis « composée pour fêter le souvenir d'un grand homme », est une vigoureuse ascension vers l'héroïsme exaltant.

La quatrième (1806) chante la joie amoureuse de Beethoven qui croit avoir trouvé le bonheur auprès de Thérèse de Brunswick, son « immortelle bien-aimée ».

La cinquième (1805-1808), souvent surnommée « Symphonie du destin », est celle de la volonté, de l'effort triomphant, qui éclate comme un tonnerre d'harmonies dans le ciel de la musique. (Beethoven précurseur de la future symphonie cyclique.)

La sixième, la « *Pastorale* » (1808), est un sublime chant d'amour à la nature. Nous y reviendrons.

La septième (1811-1812), un résumé musical du romantisme avec ses joies, ses douleurs, ses angoisses, sa turbulence et son mouvement, transportait d'enthousiasme Berlioz qui y voyait « le miracle de la musique moderne, où l'art le dispute au génie, la science à l'inspiration... » Elle frappe surtout par son caractère rythmique et Wagner y a célébré l' « apothéose de la danse ».

La huitième (1812), la plus courte et la plus légère, semble être le fruit d'une inclination passagère vers un optimisme qui crut entrevoir le bonheur.

La « Neuvième » marque l'apogée de l'art beethovénien. L'ancien cadre ne suffit plus. Beethoven le brise pour l'élargir. Les voix humaines s'associent aux instruments de l'orchestre qui eux aussi sont multipliés. Plus forte que toutes les misères qui accablent le musicien elle est la généreuse et sublime célébration de la joie, de l'universelle fraternité entre tous les hommes.

Beethoven et la nature :

La nature est le grand amour de Beethoven. Cela n'a rien d'extraordinaire en cette fin du XVIIIe siècle qui a connu un Rousseau pour qui la nature était une amie fidèle et consolante et qui déjà se réfugiait auprès d'elle dans ses heures de misanthropie. Beethoven n'est-il pas simplement comme ses grands contemporains qui eux aussi recherchaient cette communion avec la nature, comme ce Chateaubriand dont la mélancolie a aimé surtout les couchers de soleil, les clairs de lune et la transparence des nuits orientales, comme ce Gœthe qui aimait à se promener dans la forêt sans but précis, sans rien chercher, simplement pour le plaisir d'être dans la nature ? Cette nature, Beethoven l'aimait passionnément. Laissons-le parler lui-même dans une lettre à Thérèse Malfatti : Je suis si joyeux quand une fois je puis errer à travers les bois, les taillis, les arbres, les rochers. Personne ne peut aimer la campagne autant que moi ! » Ailleurs, il dit encore : « J'aime mieux un arbre qu'un homme. » Il cherchait dans la nature l'écho de ce que souhaitait son cœur, la consolation de ses peines. Il allait toujours passer l'été à la campagne, aux environs de Vienne, particulièrement du côté de Heiligenstadt. Son ami Schindler raconte que, lors d'une promenade dans cette délicieuse vallée embaumée, Beethoven lui aurait avoué : « Ici j'ai écrit la scène au bord du ruisseau, et là-haut, les loriots, les cailles, les rossignols et les coucous l'ont composée avec moi. » C'est là aussi qu'il connut ces simples musiciens villageois qu'il comblait de bonheur en leur arrangeant des danses populaires de telle manière que l'un ou l'autre pouvait parfois laisser son instrument pour un autre, pour se reposer ou dormir un peu. C'est d'eux qu'il se souviendra aussi dans la danse paysanne de sa symphonie.

LA SYMPHONIE PASTORALE, OP. 68 :

GENERALITES.

Composée en 1808 à Heiligenstadt comme la cinquième, elle fut même terminée avant celle-ci. Les deux furent exécutées en même temps mais avec les numéros d'ordre inversés, le 22 décembre 1808 à Vienne.

La Pastorale est dédiée au prince Lobkowitz et au comte Rasoumowsky. Elle se divise en cinq mouvements dont les trois derniers sont enchaînés et exécutés sans interruption. Au début l'orchestre se compose de la manière suivante : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes en si bémol, 2 bassons, 2 cors en fa et le quintette à cordes. Dans le second mouvement Beethoven demande spécialement 2 soli de violoncelle. Au troisième mouvement il ajoute 2 trompettes; au quatrième encore la petite flûte, deux trombones et les timbales dont il use d'ailleurs avec beaucoup de modération.

Les intentions expressives des différents mouvements ont été formulées par Beethoven lui-même. Mais malgré les étiquettes détaillées qui doivent aider l'auditeur à mieux s'y reconnaître et qui sont peut-être faites pour ne pas risquer une interprétation trop fantaisiste, le musicien a trouvé utile de préciser son objectif : « Plus expression de sensation que peinture ». Donc, même si le court passage du chant des oiseaux ou l'orage peuvent être considérés comme de véritables onomatopées, dans l'ensemble cette œuvre n'est pas le portrait sonorisé de la nature, mais bien l'évocation musicale des sentiments qu'évoque dans l'âme sensible le cadre enchanteur de la campagne. Beethoven est catégorique là-dessus. Dans ses carnets de conversation on glane ces remarques pertinentes :

« La musique ne peut rivaliser avec la peinture. »

« Tout spectacle perd à vouloir être reproduit trop fidèlement dans une composition musicale... Il convient de s'attacher avant tout à l'expression du sentiment, plutôt que de chercher à faire une peinture musicale. Une symphonie n'est pas un tableau. »

ANALYSE

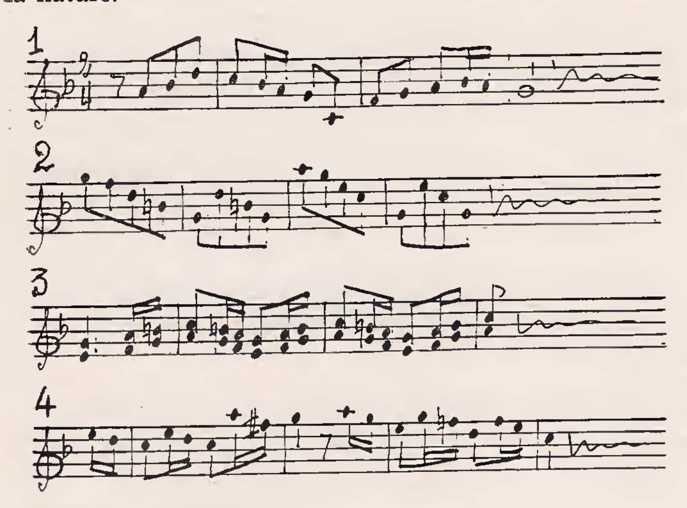
Premier mouvement :

(Allegro ma non troppo - fa majeur - 2/4).

« Eveil de sentiments joyeux à l'arrivée à la campagne. » Cette atmosphère heureuse est établie dès le début par le paisible premier thème principal (1) que chantent les violons sur une pédale tonique-dominante tenue par les altos et les violoncelles. Ce thème est un véritable motif-conducteur, car sa rythmique sautillante et joyeuse ne se retrouve pas seulement à travers le premier mouvement, mais elle imprègne pour ainsi dire la symphonie tout entière. Ce thème entraîne à sa suite une série de petites transformations du même esprit. Et c'est dans le ton de la dominante qu'apparaît la deuxième idée principale (2) dont les deux éléments, arpèges descendants à la haute, accentuation de la cadence parfaite à la basse, et leurs thèmes acolytes sont emplis d'un profond sentiment de bonheur et de contentement. Un nouveau thème secondaire (3) reprend le rythme joyeux du premier, rythme que l'on

retrouve encore dans la phrase finale de cette exposition (4).

Le développement utilise uniquement le matériel sonore du premier thème principal. Le parcours modulant de cette partie est nettement un chemin vers la clarté et ne connaît presque que le mode majeur : Si bémol, Ré, Sol, Mi, La. Beethoven s'enivre littéralement de ce rythme sautillant qui revient plusieurs fois dans de longues séquences où il est répété parfois jusqu'à 36 fois. Un trille des violons sur sol introduit, par l'accord de dominante sur do, la réexposition dans le ton principal. Cette réexposition se termine par une courte coda : la clarinette bavarde joyeusement avec le basson, puis le thème principal est redit une dernière fois par les violons. La flûte ajoute son petit mot; clarinettes et bassons reprennent les cinq dernières notes de la flûte; l'orchestre entier les imite et termine en douceur cette première partie qui évoque si délicieusement les impressions de calme que peut inspirer la nature.



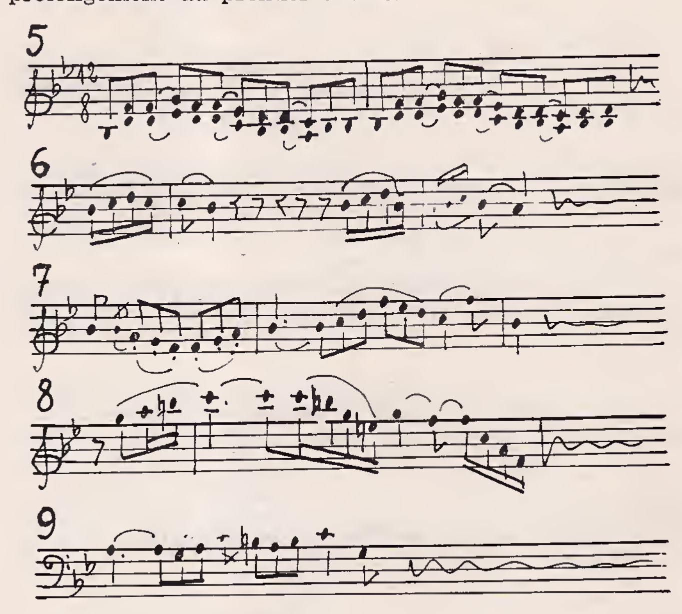
Deuxième mouvement :

(Andante molto mosso - si bémol maj. - 12/8).

« Scène au bord du ruisseau. »

Suivons Beethoven dans cette paisible vallée de Heiligenstadt où il fait si bon se reposer. Piano, un dessin obstiné (5) des cordes crée l'atmosphère calme et rêveuse de ce paysage, et semble évoquer à la fois le murmure du ruisseau et le bruissement de la brise dans les feuillages. Les trilles des violons font déjà penser au chant des oiseaux. Et le premier thème (6) entrecoupé de longs silences se détache, aux violons d'abord, aux bois ensuite, comme de sereines réflexions d'une âme heureuse. Ce thème est prolongé par une suave phrase des violons (7) reprise par les bois et suivie du retour du premier thème; c'est un pont qui introduit le second thème (8) dans le ton de fa qui amène lui-même une douce et plaintive phrase aux cordes graves et aux bassons (9). Un crescendo anime l'orchestre; le chant du ruisseau revient; c'est le début du développement. Des arpèges montants imitent le chant du loriot. Le développement procède ici par modulations vers les bémols; mais la tranquillité sereine des thèmes, la persistance du mode majeur et la couleur orchestrale empêchent l'assombrissement de l'atmosphère. La clarté complète réapparaît avec la réexposition au ton principal si bémol, enrichie de dessins nouveaux fournis par le développement.

Une modulation s'esquisse encore, mais s'arrête subitement sur l'accord de si bémol; tout se tait. Et au groupe des bois à deux reprises Beethoven laisse la parole au rossignol, à la caille et au coucou, avant que le rêve heureux ne se perde pianissimo après un dernier rappel du prolongement du premier thème.
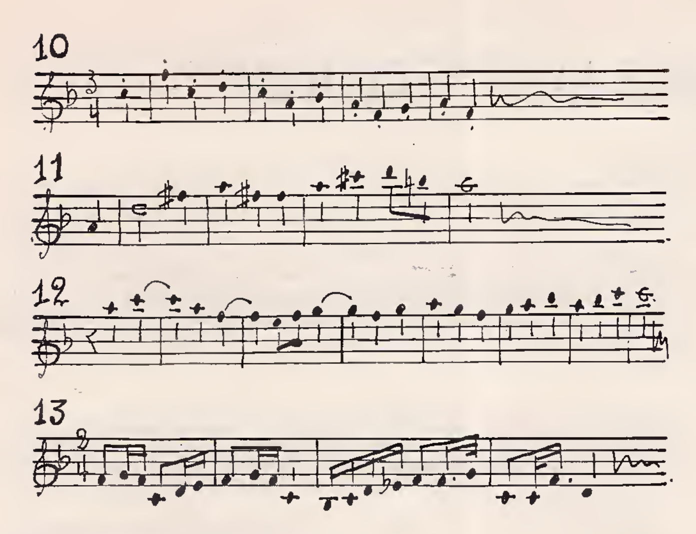


Troisième mouvement :

(Allegro - fa majeur - 3/4, 2/4, 3/4).

« Réunion joyeuse des campagnards. »

Beethoven préfère les arbres aux hommes. Pourtant le voilà qui revient parmi eux avec empressement. Il est vrai que depuis Rousseau les campagnards qui vivent continuellement au contact de la nature sont, de ce fait, vertueux et purifiés. En vérité, Beethoven les aime beaucoup, avec leurs réjouissances rudes et bruyantes. Il délaisse donc le menuet d'autrefois comme aussi le scherzo des symphonies précédentes et les remplace par de gaillardes danses paysannes. C'est presque une joyeuse, mais sympathisante caricature d'une véritable musique villageoise autrichienne dans laquelle les musiciens font un peu ce qu'ils veulent. Tantôt on n'entend que les voix intermédiaires accompagnantes, tantôt le hautbois semble manquer son entrée sur le temps juste, pendant que le basson, avec quelques notes de basse bien placées, semble être le chef de l'orchestre qui cherche à remettre en mesure son petit ensemble de musiciens. Mais trêve de plaisanteries.

L'ensemble de ces danses présente bien la construction normale d'un scherzo avec trio. La première partie à 3/4 débute par un thème des cordes (10) en fa, suivi d'une réponse en ré majeur (11) où les bois s'associent aux cordes. Après plusieurs reprises de cette phrase, le tutti s'empare de ces rythmes pour aboutir, avec un vigoureux sforzando à l'unisson, à une sautillante formule d'accompagnement que les cors et les bassons transmettent aux violons. C'est là que se place l'amusant dialogue entre le hautbois et le basson avec ce thème curieusement syncopé (12). Clarinettes et bassons prennent le relais. Les cors s'en mêlent, lorsque brusquement ce rythme est interrompu : un court trait des basses introduit une bourrée à deux temps qui peut être considérée comme le trio. Bois, cuivres et cordes graves marquent fermement la mesure, pendant que les violons accentuent un motif rude et caractéristique (13) dans lequel on croit voir les paysans frappant lourdement la terre de leurs sabots. Ce trio se termine sur des éclats de trompette, un point d'orgue et un accord *fp* du tutti. Puis tout l'ensemble de ces deux danses est repris da capo. Et ce mouvement se termine par une reprise écourtée de la première partie qui aboutit en crescendo sur un accord de septième de dominante.
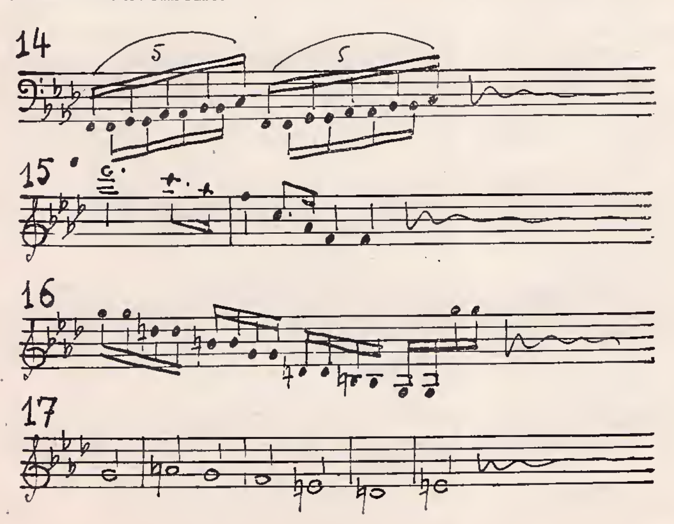


Quatrième mouvement :

(Allegro - fa mineur - 4/4).

« Orage ».

Enchaînement immédiat. Mais au lieu du fa que l'oreille attend, c'est un ré bémol grondé en trémolo par les basses des cordes qui nous surprend, comme l'orage surprend les joyeux villageois. Les premiers violons courent pizzicato en un dessin qui n'est qu'une transformation de l'accompagnement obstiné du mouvement lent, et qui fait penser aux premières gouttes de pluie et aux premières rafales de vent. Trois fois ce sourd grondement annonce l'orage qui approche et qui éclate maintenant fortissimo au tutti, en fa mineur, mettant en mouvement les forces déchaînées de l'orchestre, sur les deux basses (violoncelles et contrebasses) furieuses de ne pouvoir s'accorder (14). La violence de l'orage qui s'abat sur la plaine est traduite dans cet arpège descendant (15). L'éclair jaillit de temps à autre en un rapide arpège ascendant des violons. Plus loin la pluie tombe à torrents dans cet unisson des cordes en doubles croches répétées (16). Des descentes chromatiques sont comme des rafales de vent qui fouettent le village. Par moments un calme inquiétant semble vouloir s'établir; mais il est interrompu par des sursauts *sf* des bois.

Enfin, diminuendo progressif. Un dernier éclair lointain. Un dernier sursaut timide, et au-dessus du dernier grondement du tonnerre, aux bois, un élargissement du premier motif, semblable à une mélodie de choral religieux, s'élève vers le ciel comme un chant d'action de grâce (17). Une gamme de flûte qui s'égrène dans le calme ramène la dominante du ton de fa dans lequel va s'enchaîner le dernier mouvement.
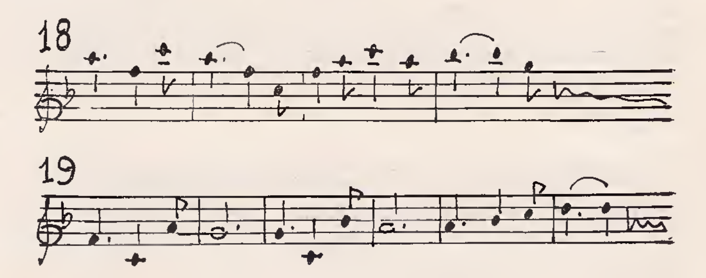


Cinquième mouvement :

(Allegretto - fa majeur - 6/8).

« Chant des bergers. Sentiments joyeux et reconnaissants après l'orage ».

La clarinette, puis le cor préludent à cet hymne de reconnaissance. Cette première esquisse du thème est soutenue par une basse faisant entendre d'abord tonique et dominante du ton de do auxquelles s'ajoutent ensuite tonique et dominante du ton de fa. Beethoven a voulu rendre par là ce ronflement sympathique qu'est la basse continue de la cornemuse, cet instrument pastoral par excellence.

Le premier thème principal de ce mouvement, construit comme tous les thèmes principaux de la symphonie sur les notes de l'accord parfait de tonique, est exposé par les premiers violons, puis repris par les autres cordes, les clarinettes, les cors. Ce thème, d'une suave simplicité, est comme le refrain exposé quatre fois, encadrant trois couplets dans lesquels sont développés divers motifs secondaires. Dans ce rondo à variations remarquons particulièrement la troisième présentation du refrain en variation ornementale aux premiers violons pendant que le vrai rythme est rappelé par les seconds violons. Beethoven revient constamment à ce thème comme s'il l'affectionnait tout particulièrement. Dans la coda il l'élève vraiment à sa plus grande puissance d'expression religieuse (19). Et le cor con sordino exhale une dernière fois l'esquisse du thème comme au début, pendant qu'à tour de rôle les cordes l'ornent d'une petite arabesque.



Conclusion:

La « Pastorale », en dépit de son titre et du « programme » affiché et explicité par Beethoven lui-même, et malgré quelques éléments réellement imitatifs, n'est pas de la musique descriptive. Retenons avant tout la mise en garde de l'auteur lui-même : « Plus expression de sensation que peinture ». Beethoven décrit beaucoup moins qu'il ne suggère. Le paysage sert de cadre et de prétexte à une certaine atmosphère psychologique de joie détendue et de bonheur dans la simplicité.

Pourtant, et malgré de nombreux essais plus ou moins réussis de musique descriptive antérieurs à Beethoven, et qui sont toujours restés en marge de la vraie musique, il n'est pas erroné de considérer la *Symphonie pastorale* — qui connut l'affection toute particulière de Berlioz — comme le premier jalon sur le chemin qui mène de la symphonie pure au poème symphonique.

PRIÈRE D'INSÉRER

A partir du 31 janvier, sur France II, de 15 h. 38 à 15 h. 45 (Radio Scolaire), Mlle Ravizé fera, un mardi sur deux, une émission consacrée aux *Comptines*. Toutes les personnes qui s'intéressent à cette poésie « naissante » prendront grand intérêt aux exposés et aux textes cités par Mlle Ravizé.

Richard Wagner : TRISTAN ET ISOLDE (1)

par A. GABEAUD

RESUMES DES 1er ET 2e ACTES

1er Acte.

La tente d'Isolde sur le bateau voguant vers la Cornouailles et qui est commandé par Tristan. Il amène Isolde au roi Marke qui doit l'épouser.

Sc. I. La chanson du Matelot déchaîne la colère d'Isolde, pleine de ressentiment contre Tristan qui va la livrer au roi Marke. Des thèmes spéciaux à ce 1er Acte laissent tout de même pressentir les motifs principaux qui feront la trame du Drame. *Sc. II et Sc. III.* Après plusieurs tentatives et de violents accès de colère, Isolde obtient enfin la visite de Tristan, qu'elle aime en secret et projette de faire périr avec elle. *Sc. IV.* La promotrice du drame est ici la plus importante. Après les reproches, les discussions, Isolde ordonne à Brangaine de préparer la boisson de Mort; mais la fidèle servante y substitue le *philtre d'amour.* Alors Tristan et Isolde se trouvent enchaînés par le charme du philtre : les cinq motifs du Prélude, jusque-là à l'état latent, discrets, éclatent, ramenant les tons d'*ut* et *la* et préparant les thèmes d'amour. Un Duo passionné s'élève pendant l'arrivée au port, ce qui va arracher les deux amants à leur extase [motifs (E) (B) (C) (A)], tous reviennent. L'acte s'achève en *ut* avec un rappel du thème (B) au milieu des fanfares.

2e Acte.
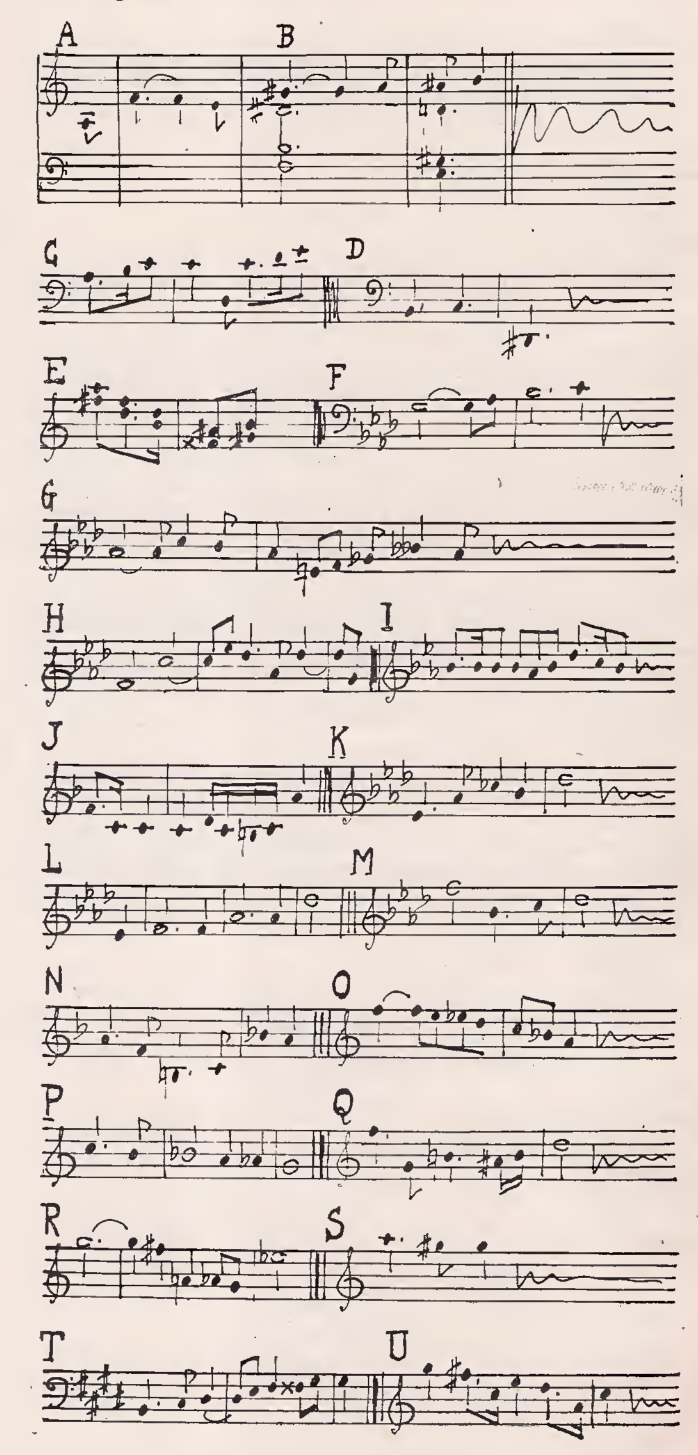
Rendez-vous d'Isolde et de Tristan dans les jardins du palais royal. Il fait nuit. Après un beau Prélude en *si bémol* qui développe un thème de désir (O) venu de (B), et que nous reverrons au 3e Acte. La *Scène I* installe l'ambiance avec l'impatience d'Isolde. La chasse s'éloigne, une clarinette basse remplace les cors (très belle modulation en *ré bémol*), Isolde s'agite, malgré les mises en garde de Brangaine. Enfin, Tristan paraît. *Scène II :* la grande *scène d'amour :* Dialogue et Duo, où, après un petit bavardage, s'exposent les idées pessimistes de Wagner; de nouveaux thèmes interviennent qui reparaîtront au 3e Acte, (K) et (L), avec une *Invocation à la nuit* (Isolde), puis un Duo, où tous les thèmes de passion se révèlent et se développent, présageant la fin du 3e Acte, notamment (M) et (X); on va de *la bémol* à *si* (naturel), tons de l'amour exalté. *Scène III :* Arrivée du roi Marke et sa suite (ton de *ré mineur* et thème (Y). Melot provoque Tristan qui tombe mortellement blessé. L'orchestre termine seul en fournissant le thème (F) au Prélude du 3e Acte dans le ton de *ré mineur,* ton mortuaire.

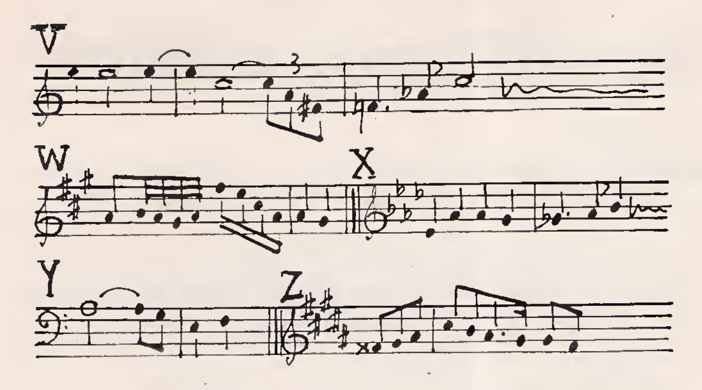
ACTE III

Au manoir de Tristan, à Karéol; sur une terrasse dominant la mer. Tristan, moribond, est étendu sur un lit de repos, Kurwenal (son écuyer) près de lui.

Prélude.

Très significatif en *fa mineur,* ton de la dépression, avec des thèmes nouveaux, dont (F) présagé à la fin du 2e Acte, celui si nostalgique de la *blessure intérieure,* de la *solitude* et que Wagner avait amplement développé dans le 3e Lied Wesendonck : « *Im Treibhaus* ». Ce thème est issu de (B) dont il est la transformation *diatonique.* Ici, il est donné par les violoncelles. Un 2e dessin (G) est une plainte qui contient aussi le chromatisme de (B), et s'expose aux cors. Enoncés deux fois : en *fa mineur,* d'abord, (F) aux cordes, (G) aux cors et altos, la 2e fois : (G) est placé sur d'autres degrés et module. Le thème (F) se développe (violoncelles) enveloppé d'un dessin issu de (A) au cor anglais et aboutit à une montée aérienne des violons en quartes et tierces; sur une tenue de *mi* bécarre suivie d'un *ré* grave.





Scène I.

Le rideau se lève, et s'enchaînant au Prélude, entre une mélodie nouvelle (H) au cor anglais, sur la scène, d'abord lointaine : vieille chanson longuement exposée, très mélancolique, et dont certains fragments se retrouvent dans les développements de cette première Scène. Elle conclut en *fa*. La *Scène I* commence véritablement ici, elle est très longue et peut se diviser en 4 *parties*, chacune susceptible de subdivisions.

1re Partie de la Scène I.

Le berger paraît et interroge. La plainte (F) et son corollaire (G) reviennent et se combinent avec des fragments de la chanson (H). Kurwenal, qui a chargé le berger de surveiller l'horizon, attend le réveil de Tristan. Après ce dialogue, accompagné des thèmes douloureux (F) et (G), dont le premier monte toujours vers l'aigu, le berger s'éloigne et reprend son chant (H); les quatre notes de la blessure (F) restent à la basse pendant que Tristan s'éveille et reconnaît la chanson qui a toujours annoncé des malheurs dans sa famille... Mais Kurwenal se réjouit : le ton s'éclaire (*fa majeur*) : « *Ha ! Diese Stimme* » (Ah ! sa parole), il l'appelle; une certaine exubérance s'installe à l'orchestre avec *fa majeur* et engendre un 1er thème de joie (I) aux violons répercutés par les bois et qui tombe vite, car Tristan balbutie et ramène toujours les tons sombres. La joie du vieux serviteur reprend, déborde et fait épanouir un autre thème de jeunesse (J) qui complète (I). Il essaie de réconforter le malade en lui rappelant qu'il est ici chez lui, à Karéol ! Arrêt sur des accords, car Tristan ne se rend pas compte, il déforme tout, même le thème de joie, qui se trouve en mineur, écourté; cependant Kurwenal demeure exubérant. Tristan interroge, et l'écuyer (en *ut*), cherche à réveiller les souvenirs du maître, lui rappelant son départ pour la gloire (trompettes). Tristan demande : « *In welches Land ?* » (« *En quels lieux ?* »). Accords lents et chromatiques à l'orchestre. Kurwenal rappelle la Cornouailles, avec un passage du 1er Acte (fin de la scène II : Heil ! unser Hold Tristan) en *si bémol*. Tristan demande s'il y est encore (chromatismes), Kurwenal lui raconte comment il l'a ramené mourant (à la basse, thème (D) de mort). Les deux thèmes joyeux (I) et (J) reprennent. Kurwenal se penche sur son maître, la joie cesse, les chromatismes descendent.

2e Partie de la Scène I.

Grand monologue de Tristan en 3 subdivisions.

a) *Fragments de souvenirs* se mêlant au thème (F) de blessure, dans les tons sombres (*fa mineur*). Souvenirs de la mer, de l'amour, du 2e Acte (K) en *la bémol* : « *Ich war, wo ich von je gewesen...* » (*J'étais aux sources de mon être*) suivi du dessin (L) de « l'Invocation à la nuit », soutenus par le cor et qui semble une variante de (K). Les violons continuent avec un chromatisme descendant. Le cor reprend. Tout s'anime, ramenant le thème de l'enchantement (B) à la clarinette; il se développe, avec des remous et aboutit à l'exaspération sur : « *Isolde !* » Le thème du Jour (M), entendu dans le 2e Acte, est rappelé ici, il ramène le ton de *la bémol* (celui de l'amour) avec des souvenirs du Duo du 2e Acte.

b) Il maudit le jour, ce qui appelle les désirs (A) et (C) incomplets ou morcelés, enveloppés de grondements (à partir de : « *Welches Sehnen !* » — « *Quels désirs !* ») après les développements du thème (M). Le thème du jour (M) en *ré mineur* se montre à nouveau, sous le dessin (C) au chant; il ravive le désir violent et un des thèmes d'amour déjà vus aux actes précédents, en *fa majeur* (N), sous les paroles « *sie zu suchen* » (« *Je la cherche* ») (violoncelle et cor). L'exaspération rouvre la blessure (au : « *Etwas gedehnt* » - *Poco steso*). La plainte (F) (aux violons) se répète, se développe, de grandes montées accompagnent la malédiction de Tristan : « *Verfluchter Tag* » (« *Jour, sois maudit !* ») qui s'énonce sur le thème (M) et l'impose en *ut mineur*.

c) *Il est de plus en plus révolté :* Il se rappelle la beauté d'Isolde, la flûte éclaire ce souvenir ramenant un dessin chromatique (O) qui est le renversement de (B) et que nous retrouverons souvent dans cet Acte, soit pour rappeler la beauté de l'aimée, soit la blessure d'amour !... (ce thème paraît avant l'exclamation : « *Ach ! Isolde !* »). Tristan se calme enfin, bien que le désir demeure en lui « *wann löschest du die Zunde* » (« *quand doit mourir la torche* »). Il s'affaiblit, les quatre bémols reparaissent, et aussi l'obsession du désir (B) aux premiers violons. Sur ce dessin persistant, Kurwenal intervient doucement et révèle à son maître « *qu'il la reverra* ». Tristan ne le croit pas et s'absorbe dans ses souvenirs de la Nuit (avec des tremolos mystérieux (au *Langsamer*). Il est de plus en plus abattu, même quand Kurwenal lui rappelle le pouvoir guérisseur d'Isolde. Ici intervient un dessin (P) déjà entendu qui est aussi le renversement de (B), mais plus hésitant et ramassé dans son chromatisme sans faille (au-dessus de « *den Trost kann ich dir geben* » (« *la joie t'en est promise* »); ce thème paraît au hautbois. Mais Tristan ne peut admettre ce bonheur, malgré l'insistance de Kurwenal et celle du dessin (P) qui monte et s'impose.

3e Partie de la Scène I.

Deuxième monologue de Tristan en 3 divisions, faisant alterner la violence et la dépression.

a) *Il est heureux et remercie Kurwenal* (au 2/2 *Sehr lebhaft - Molto vivace* « Isolde vient ! » Le malade se fait violence; des syncopes entretiennent sa fièvre. Le thème (A) lui remémore le roi Marke qu'il a trahi ! et la douleur physique reprend le dessus (G). La souffrance commande (au 4/4), domine et Tristan retrouve « l'horrible désir » (*dies furchbare Sehnen*) avec des motifs tortueux toujours chromatiques qui s'épandent dans l'orchestre. Le mouvement se serre, sur cette tourmente revient un motif du Duo (Q), souvenir de la Nuit bienheureuse (au *Lebhaft* - Vivace), 2/2. Il commande à Kurwenal de s'installer au guet. Le thème (G) s'insinue, se tord, monte pour faire exploser un élan de passion. Il est comme halluciné et c'est une grande montée superbe (à partir de : « *nicht hier würdest du weilen...* » (« *quittant vite ta place...* ») jusqu'aux quatre bémols; le thème (G) se renforce et domine l'orchestre dans l'aigu. Puis c'est un retour au calme : il voit la nef (orchestre réduit subitement) là, près du récif (montée chromatique, s'arrêtant sur un grésillement de *si bémol* aigu des violons.

(à suivre)

---

(1) Voir E.M., n° 74, janvier 1961.

Le Stage National d'Education Musicale, à Sèvres

par Jeanne CAMBOLIN

Professeur au Lycée Montgrand - Marseille

A la fin du mois de décembre, une centaine de professeurs d'Education musicale ont eu l'agréable surprise de se voir conviés au Centre International d'Etudes Pédagogiques de Sèvres pour y assister à un stage national sur le theme « La Musique et la Civilisation ».

Le Centre International d'Etudes Pédagogiques où nous avons été accueillis fut au XVIIe siècle la Manufacture Royale de Sèvres. Il garde de son origine une ordonnance majestueuse, quelques très beaux aménagements intérieurs du XVIIIe siècle (en particulier, la bibliothèque Louis XV où nous travaillerons) et un grand parc. De nos jours, Mme l'Inspectrice Générale Hatinguais qui préside à ses destinées y accueille avec une bienveillante autorité les congrès universitaires.

Nous vivons à Sèvres pendant les deux jours de stage et nous y sommes magnifiquement traités. Grâce à l'excellence de l'organisation matérielle, aux mille attentions dont on nous entoure, à l'amabilité de Mme la Directrice et de ses collaborateurs, nous sommes immédiatement gagnés par le courant très sympathique qui semble être la marque de la maison.

Le stage s'ouvre le lundi 19 à 9 h. 30, sous la présidence de M. l'Inspecteur Général Georges Favre en présence de M. Voisin, Directeur Général adjoint des Enseignements classique et moderne, et de Mme l'Inspectrice Générale Hatinguais.

L'ambiance est très jeune et chaleureuse : outre quelques collègues dont la carrière est déjà longue et brillante, l'ensemble de l'auditoire s'échelonne surtout des tout jeunes professeurs aux « vieux de trente ans ». Nous retrouvons tous des camarades de promotion que nous n'avons plus vus depuis nos concours : très vite des groupes se forment au hasard des sympathies, et nous redevenons avec joie des étudiants.

Après que M. Georges Favre nous ait souhaité la bienvenue, M. Voisin nous dit sa joie de nous voir réunis pour un stage d'Education musicale. Exaltant notre discipline et notre rôle avec un sens très aigu de la place que doit tenir la musique dans l'éducation générale, il insiste sur la collaboration si désirable entre professeurs de matières artistiques pour que notre enseignement fasse dans l'esprit de l'enfant une synthèse harmonieuse.

Enfin il souhaite que ce stage se renouvelle à brève échéance et nous applaudissons volontiers à ce vœu.

C'est au tour de Mme l'Inspectrice Générale Hatinguais de nous accueillir. Nous sommes tous immédiatement conquis par sa personnalité, sa bienveillance, la connaissance approfondie qu'elle montre de nos problèmes et de nos difficultés. « C'est l'éducation spirituelle et artistique que vous aurez donnée à vos élèves, nous dit-elle en substance, qui leur permettra, devenus adultes, d'oublier la vie matérielle, de se retremper à l'audition d'une belle musique, d'un beau poème, à la vue d'un beau tableau. Rien ne peut remplacer cette éducation car elle seule apporte dans une vie d'homme, toutes les fois qu'on en éprouve le besoin, la joie et l'apaisement ». S'intéressant ensuite à des questions plus matérielles, Mme Hatinguais nous souhaite pour la rentrée prochaine le dédoublement des classes de 6e réalisé dans d'autres disciplines, pour le plus grand bien des enfants. Un tonnerre d'applaudissements salue cette péroraison. Dès ce moment, nous vous savons tous infiniment gré, Madame, de comprendre aussi justement nos problèmes et de vous montrer si proche de nous.

A M. l'Inspecteur Général est dévolue la tâche de nous présenter chaque conférencier. Il le fait avec beaucoup de simplicité et d'esprit; il animera de même les débats qui auront lieu après les exposés, nous donnant chaque fois des conseils pédagogiques, des directives concernant l'organisation de notre travail, ainsi que les applications pratiques à tirer de ce que nous venons d'entendre.

Les anciens élèves du Lycée La Fontaine sont ravis à la pensée de revoir plusieurs de leurs professeurs, et les «provinciaux» tout heureux d'entendre d'aussi brillantes personnalités qu'ils ne connaissaient que par leurs écrits ou leurs concerts.

Mlle Cusenier, agrégée d'Histoire, professeur au Lycée La Fontaine, situe d'emblée dans sa conférence le leitmotiv de nos deux journées d'étude en nous parlant de « musique et humanisme ».

C'est un large panorama de la notion d'humanisme à travers les siècles qu'elle brosse : en même temps elle analyse au moyen d'exemples pris dans chaque siècle l'évolution de la musique considérée comme humanisme. « L'humanisme dont il est question, dit-elle, est une conception philosophique du monde reposant sur l'affirmation de l'homme dans l'univers. Il réside aussi dans une connaissance de l'homme enrichie par la culture et l'expérience. Aussi cette conception n'est-elle pas statique : elle ne peut être la même pour Erasme ou pour J.-Paul Sartre ».

Etudiant cette longue évolution de la musique, la conférencière souligne que tant que la conception de l'homme est celle de l' « homo sapiens » distingué surtout par son esprit, la place faite à la sensibilité et donc à la musique est de second plan.

A mesure que s'affirme le sensible, la musique prend plus de place et au XIXe siècle, s'affranchissant du substratum intellectuel pour son domaine propre, celui de peindre les sentiments pour eux-mêmes, elle atteint à son plein épanouissement.

Les nouveaux courants philosophiques qui se font jour après 1850 lui donnent enfin la primauté absolue sur tous les autres arts. C'est l'époque où l'artiste, se libérant de l'objet, essaie d'atteindre l'essence des choses en pénétrant par intuition dans le domaine du rêve, des correspondances spirituelles, de l'irrationnel (Verlaine, Baudelaire, le peintre Odilon Redon). La musique, par son pouvoir d'aller au-delà du dicible, prend alors une éclatante revanche. Dès lors, elle a conquis sa liberté par rapport aux autres arts et ne cessera plus d'évoluer dans sa ligne propre; même lorsque après 1914, les arts influencés par l'amertume née de la guerre accuseront un retour vers le concret, la musique illustrée par de nouveaux maîtres (Strawinsky) gardera sa liberté. Puisque la musique est à la fois art et connaissance, nous devons être en mesure de conquérir et de former tous les élèves, même les plus rétifs. Et Mlle Cusenier termine avec beaucoup d'humour en nous invitant à croire à notre rôle d'éducateurs sans jamais cependant nous départir de cette pointe de scepticisme qui est sans doute le sel de toute sagesse pédagogique.

A la fin de cet exposé très vivement applaudi, un débat d'ordre culturel s'engage : comment éviter l'incompréhension du public vis-à-vis de l'art contemporain ? Comment concilier l'audition d'œuvres modernes avec le respect des programmes ? Controverse très animée par le récit d'expériences personnelles dont la conclusion est que seule

l'éducation artistique des élèves permettra de combler le fossé entre créateurs et auditeurs.

Pour terminer la matinée, M. l'Inspecteur Général aborde quelques questions d'ordre pédagogique, notamment la nouvelle interrogation d'histoire de la musique au baccalauréat : on peut demander au candidat un commentaire bref de l'une des six œuvres, portant sur ses caractères essentiels, ses thèmes principaux (chantés ou fredonnés par l'élève). L'interrogation peut également porter sur l'époque contemporaine de l'œuvre en question.

A propos du chant en classe de 6e, M. Favre conseille d'inclure dans notre programme les deux chants imposés aux classes primaires. Ce sont cette année *Plantons la vigne* (6 couplets) et *D'où venez-vous Perrine* (Canteloube, éd. Durand).

Mêlant le plaisant au sévère, dès la sortie de cette magnifique salle où nous avons travaillé, d'aimables hôtesses nous proposent apéritifs et petits biscuits avant de passer à table. Après deux heures d'agréable détente où nous apprécions à la fois l'excellence de la table et la franche gaîté qui règne parmi nous, nous retournons à la bibliothèque pour y entendre M. Jean Giraudeau, professeur au Conservatoire National de Paris et au Lycée La Fontaine. Passionnant après-midi ! M. Giraudeau, avec une simplicité qui n'a d'égale que son grand talent, devise avec nous pendant deux trop courtes heures sur « les grandes voix humaines ». Partant du principe que ce qui classe une voix c'est sa couleur plus que sa tessiture (qui se développe en travaillant), le conférencier nous présente un tableau de toutes les grandes voix du théâtre lyrique, telles que les a classées la tradition : cela nous permet d'entendre de magnifiques exemples commentés de chaque timbre; les plus grands noms du chant mondial sont évoqués. M. Giraudeau, victime d'une aphonie (que nous déplorerons jusqu'au prochain stage), a amené à Sèvres quelques-uns de ses élèves du Conservatoire : ils illustrent brillamment pour nous les voix de soprano lyrique, mezzo-contralto, ténors léger et lyrique. Pour les autres voix nous entendons des enregistrements de toute beauté : par exemple l'air de la comtesse des *Noces de Figaro* (Mozart) chanté par Vittoria de Los Angelès. Le récit du Graal de *Lohengrin* par Rudolf Shock, *le Roi des Aulnes* par Alexandre Kipnis. Des anecdotes amusantes ou émouvantes émaillent les commentaires : celle de Caruso qui ne voulait jamais chanter avec son compatriote le baryton Tita Ruffo pour ne pas partager avec lui les faveur et les applaudissements d'un même public. Ils consentirent cependant à enregistrer ensemble un seul disque (vers 1918), *Othello*. Dans cette gravure rarissime que M. Giraudeau nous a apportée, Caruso, enflant sa voix, fait le « ténor barytonnant » et Tita Ruffo le « baryton ténorisant », si bien que durant un court moment les deux voix se confondent. Anecdote émouvante sur la grande cantatrice Kathleen Ferrier qui, se sachant condamnée par un mal inexorable, chanta dans son dernier concert les quatre « chants sérieux » de Brahms et fit du quatrième un « adieu » bouleversant.

M. l'Inspecteur Général remercie très chaleureusement M. Giraudeau en notre nom et souhaite à ses élèves une très brillante carrière. Nous leur disons par nos bravos combien fut grand notre plaisir de les entendre.

La soirée se termine par un concert de la Chorale des Sections Techniques du Lycée de Sèvres.

Après que Mme la Directrice nous eût dcoumentés sur les études techniques préparant à tous les métiers touchant la musique, nous entendons une suite d'œuvres très variées : on ne saurait trop louer le travail remarquable du maître, M. Fleurant, et de ses choristes (une cinquantaine de garçons et de filles). Il se dégage de chaque interprétation une impression de fraîcheur juvénile allant de pair avec une parfaite musicalité. Le programme est choisi pour nous donner un aperçu de toutes les possibilités de la chorale, chœurs à voix égales et mixtes alternent. J'admire plus particulièrement le *Lasciatemi morire* de Monteverdi, la ravissante *Complainte de Notre-Dame*, chant de Bourgogne harmonisé par Maurice Emmanuel, et les très impressionnistes *Inscriptions champêtres* d'André Caplet.

Le mardi matin, M. l'Inspecteur Général accueille à nos conférences de nouveaux hôtes de marque : M. Sauboa, Inspecteur Général de Dessin, ainsi que M. le Censeur du Lycée de Sèvres. C'est Mlle Paule Druilhe, musicographe bien connue grâce à ses nombreux ouvrages scolaires, qui ouvre la séance. Le thème qu'elle a choisi, « L'iconographie musicale », est aussi original qu'intéressant du point de vue pédagogique.

Mlle Druilhe s'est en effet constitué une collection à peu près unique de reproductions de tableaux figurant des instruments de toutes les époques, depuis l'Antiquité jusqu'à l'art contemporain. Elle nous a apporté une partie de cette collection. Sous sa direction, mais sous un angle tout nouveau, nous recommençons une longue descente chronologique à travers siècles, illustrée par de précieuses reproductions. L'iconographie présente un indiscutable intérêt pour l'étude de la civilisation : on peut grâce à elle se faire une idée de l'importance de la musique au cours des âges. Lorsque les textes musicaux font défaut, par exemple, pour les peuples antiques, l'iconographie reste la ressource la plus sûre. Mlle Druilhe commente chaque photographie : nous admirons des bas-reliefs égyptiens et romains; pour le moyen-âge ce sont des enluminures de livres d'heures, ou encore des scènes de la vie courante représentant danseurs et jongleurs; avec la Renaissance les sujets deviennent profanes et les instruments, le luth surtout dont la vogue est immense, figurent dans des divertissements mondains. Le développement de l'organologie au XVIIe siècle inspire peintres et graveurs. Le XVIIIe siècle est particulièrement riche en maquettes de ballets, de costumes et de décors. Mais à partir du XIXe siècle les documents musicaux se font plus rares en peinture. Il en est de même à notre siècle où la stylisation très poussée dans la représentation des instruments (chez Dufy, Picasso) ne permet guère d'étude documentaire. Mlle Druilhe conclut en insistant sur la valeur pédagogique d'une iconographie bien choisie et complète sa causerie par une bibliographie d'iconographie musicale (parmi les très beaux livres que nous pourrons voir, je cite au hasard de mes souvenirs *L'histoire de la musique illustrée* de Marc Pincherle, et de très beaux ouvrages allemands de Burkner et Hans Hickman malheureusement introuvables en France).

M. l'Inspecteur Général Sauboa, en remerciant la conférencière, souligne l'intérêt des rapports entre les arts plastiques et la musique et souhaite une large collaboration entre ses professeurs de Dessin et les professeurs d'Education musicale.

Cinq minutes de récréation, après lesquelles nous abordons, en compagnie de M. Marcel Bitsch, 1er Grand Prix de Rome, professeur au Conservatoire National de Paris, les problèmes de l'Harmonie contemporaine. M. Bitsch traite son sujet (qui de prime abord paraissait assez ardu) de façon lumineuse et passionnante. Sa conférence, bourrée d'exemples qu'il joue au piano (oh ! ce trait de « jeux d'eau » de Ravel !) nous tient sous le charme pendant deux heures.

Il dégage d'abord les caractères de la tonalité classique qui sont : l'unité et la stabilité relatives du langage musical (du XVIIe au XIXe siècle); sa valeur expressive reposant sur ses possibilités de contraste (modulation du majeur au mineur), de tension et de détente (consonances et dissonances qui s'attirent) et sur sa ponctuation donnée par les cadences. Dès la seconde moitié du XIXe siècle, ce langage musical, jusqu'alors si stable, va subir la marque de trois grands musiciens dont les inventions originales lui apportent des enrichissements fort différents : avec Wagner, Moussorgsky et Fauré, le matériau musical em-

ployé est toujours le même mais la façon de s'en servir commence à changer.

La période de rupture avec les lois classiques se situe entre 1900 et 1914. Trois noms illustrent le génie musical de cette époque: en France, Debussy qui représente l'aboutissant de toute notre école du XIXe siècle; en Allemagne, Schönberg qui concrétise ses recherches dans la musique atonale et à partir de 1923 dans le dodécaphonisme; enfin, Strawinsky dont les œuvres *Pétrouchka* et *Le Sacre du Printemps* représentent alors l'esprit d'avant-garde.

Après la guerre de 1914 commence la période contemporaine. Deux grandes villes polarisent les recherches musicales : Vienne et Paris. A Vienne, Schönberg et ses disciples, Berg et Webern, imposent dès 1923 le système sériel dodécaphoniste. C'est un essai de rénovation du langage par le contrepoint. Tous trois donnent des œuvres intéressantes et compliquées d'un raffinement mélodique extrême. Après l'émigration de Schönberg aux Etats-Unis en 1933 et la mort de Berg en 1935, le mouvement est épuisé à Vienne. Webern aura des émules à l'étranger, surtout en France.

A Paris, l'après-guerre se caractérise par une multiplicité de tendances. Le groupe dominant est celui des « six » qui sous l'influence conjuguée de Sati, Strawinsky et Jean Cocteau essaient de rénover la musique d'abord par le rythme (polyrythmie, emprunts aux rythmes grecs et hindous, au jazz, aux musiques primitives), ensuite par le contrepoint; quant aux dissonances qui apparaissent alors, Honegger dit « qu'elles n'effaroucheront pas l'auditeur si elles accompagnent un dessin rythmique ou mélodique très net ».

L'harmonie se renouvelle dans son vocabulaire et sa syntaxe. Les musiciens donnent une compagnie nombreuse aux modes et accords traditionnels : modes défectifs archaïques (Ravel), majeurs avec quarte augmentée (Milhaud), exotiques (Messiæn). Cette recherche conduit rapidement à la polytonalité.

Les accords sont transposés dans des modes anciens et superposés. Cet emploi nouveau aboutit à de véritables mélodies d'accords, des contrepoints d'accords et enfin des « accords d'accords » (deux ou trois accords superposés soit entre majeur et mineur, ou séparés par certaines intervalles de prédilection comme la quarte augmentée). La syntaxe harmonique se caractérise par un net retour au passé (cf. chez Ravel). De plus, la production contemporaine a une « fréquence harmonique » différente : « alors que chez Fauré ou Debussy on trouve deux ou trois accords différents dans la même mesure, la musique des « six » a des accords peu nombreux » comparables à des points d'appui entre lesquels s'insère une grande liberté d'invention mélodique. Les écoles étrangères, illustrées par De Falla, Bartok, Prokofiev, évoluent dans une ligne identique, à la recherche d'une rénovation rythmique mélodique et harmonique ».

Partout, la notion de tonalité s'est singulièrement élargie. Strawinsky dans sa *Poétique musicale* la remplace même par la notion de Polarité du son (ce sont des pôles d'attraction qui déterminent la respiration de la musique). Deux notions sont cependant conservées et amplifiées dans cette tonalité élargie : la modulation (on peut moduler d'un fragment polytonal à un fragment tonal).

L'attraction (toute une zone peut être attirée par un son ou un complexe sonore).

Cette polarité a su parfaitement assimiler toutes les nouveautés de vocabulaire et tente même d'englober le langage sériel.

Actuellement, si les compositeurs suivent des voies parfois fort divergentes, ils sont tous d'accord sur la primauté de l'architecture musicale à laquelle tous les autres éléments doivent se subordonner.

Sans doute est-ce en partie à ce souci de construction que nous devons le magnifique renouveau de la symphonie française depuis 1930. En peu d'années, bien des chefs-d'œuvre ont éclos : les symphonies de Roussel, les cinq symphonies d'Honegger, celles de Barrau, Raymond Loucheur, Jean Rivier, *la Turangalila,* symphonie de Messiæn, les deux de Dutilleux. Pour clore son magistral exposé sur une note actuelle, M. Bitsch nous fait entendre en le commentant un mouvement de la 1re Symphonie de Dutilleux, donnée en première audition à Boston et jouée à Besançon en 1960. C'est un bel exemple du point d'aboutissement provisoire de la symphonie française.

Nous sommes vraiment très gâtés : aussi est-ce une salle vibrante et on ne peut plus enthousiaste qui salue le jeune et éminent conférencier.

Mardi après-midi : le dernier grand exposé de ce stage est celui de Mlle Lorin, récit d'une expérience personnelle de quinze années dans les classes terminales du Lycée Claude-Bernard. S'excusant très modestement de parler des conditions privilégiées dans lesquelles elle travaille (belle discothèque, partitions de poche), Mlle Lorin détaille pour chaque classe terminale sa conception du programme d'Education musicale, programme plus large que dans le premier cycle, permettant au professeur de compléter ce qui a été vu précédemment et de faire une synthèse avec l'art contemporain. Pour cela les moyens pédagogiques sont nombreux et attrayants : grâce aux documents de chaque époque, écrits, critiques, lettres, on peut faire revivre tel ou tel musicien au milieu de la société qui l'entourait.

La classe de seconde permet d'élargir l'horizon musical des jeunes auditeurs par l'approche d'œuvres plus difficiles, jusqu'à la période contemporaine.

Les correspondances avec d'autres disciplines (les Lettres en particulier) peuvent s'avérer particulièrement fructueuses.

En 1re et en classes terminales, le programme du baccalauréat fournit l'occasion de réviser en profondeur et d'aborder l'évolution du langage musical : une façon très originale de faire découvrir des œuvres déjà entendues est de prendre pour centre d'intérêt l'accord parfait, ou la quinte augmentée, ou l'accord de 7e de dominante et de montrer grâce à diverses auditions leur emploi chez différents musiciens.

En classes terminales, Mlle Lorin aborde les genres les plus difficiles, la musique de chambre et la mélodie; elle pousse la découverte de la musique jusqu'aux toutes dernières recherches de musique sérielle ou de musique concrète. Dans le récit de ses expériences, de ses histoires vécues en classe apparaissent tant de science et de conscience que nous comprenons l'attachement de ces grands élèves pour leur professeur : les « grands » des classes terminales étaient si désolés de ne plus avoir de cours de musique que Mlle Lorin dut organiser une séance spéciale pour eux deux jeudis par mois. Et depuis des années des « anciens » de Claude-Bernard, parfois de quatre ou cinq promotions différentes, se retrouvent fidèlement au Lycée pour écouter de la musique.

La journée du mardi s'achève comme la précédente par un concert choral. Les élèves du Centre de Préparation au C.A.E.M. du Lycée La Fontaine, sous la direction de M. Rollin, interprètent, avec la maîtrise et le talent de professionnels, des œuvres où les maîtres de la Renaissance, Costeley, de Lassus, côtoient Debussy, Poulenc et Marcel Bitsch.

Le succès des « La Fontainiens » est tel qu'ils sont obligés de bisser certaines œuvres, et l'ovation qu'ils recueillent est justement méritée.

Nous passons à une autre audition : il s'agit d'un disque enregistré par les élèves de la section des métiers de l'art, présenté par Mme Bertrand, directrice du Centre de Sèvres. C'est une expérience de coordination entre cours de musique et de français, complétée par une documentation

englobant les autres arts. Le disque qui a pour thème « La Rue », est une création d'atmosphère fort réussie : c'est une suite de pièces pour instruments et de poèmes dits sur fond musical approprié.

Après tant de tours d'horizon si divers et si attachants, c'est par une véritable profession de foi musicale que M. l'Inspecteur Général Favre clôt ces journées de travail. Rappelant la nécessité pour chacun de nous « d'élargir sans cesse notre horizon, de vivifier, rafraîchir notre technique par les aspects de la pensée et de l'art contemporains », M. Favre livre à nos méditations cette belle pensée de l'historien René Grousset, qui situe la création artistique dans l'évolution sociale :

« *La Civilisation, c'est d'une part le progrès des techniques, d'autre part le progrès des spiritualités* ».

EMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE (1[er] Degré)

FRANCE II :

Mardi à 15 h. 45 (C.P. et C.E.)
Mercredi à 15 h. 15 (C.C.) tous les 15 jours
Mercredi à 15 h. 30 (C.M., F.E.P.)
Vendredi à 15 h. 45 (tous niveaux) tous les 15 jours

Mois de Février

MERCREDI 1[er] :

Initiation à la musique : Scènes d'enfants (Schumann).

Chant : Plantons la vigne (chant populaire de Champagne) : présentation et début de l'étude.

MARDI 7 :

Chant : La violette doublera (chant populaire du Jura) : présentation et début de l'étude.

MERCREDI 8 :

Chant : (C.C.) Préparation au Concours d'entrée dans les E.N. : C'est trois jolis fendeurs (chant populaire du Nivernais).

Initiation à la musique : Séance de révision.

Chant : Plantons la vigne (fin de l'étude).

VENDREDI 10 :

Les instruments de musique : Les cuivres (2e émission).

MARDI 14 :

Chant : La violette doublera (suite de l'étude).

MERCREDI 15 :

Initiation à la musique : Séance de révision.

Chant : Séance de révision.

MARDI 21 :

Chant : La violette doublera (fin de l'étude).

MERCREDI 22 :

Chant (C.C.) : Sancho Pança (romance de la bergère) de Philidor : début de l'étude.

Initiation à la musique : Extrait des Tableaux d'une exposition de Moussorgsky (Samuel Goldenberg et Schmuyle).

Chant : La Danaé (chant populaire) : présentation et début de l'étude.

MARDI 28 :

Chant : Mon père m'a donné un étang (présentation et début de l'étude).



LISZT ET RAVEL

par O. CORBIOT

Professeur d'Education musicale au Lycée Henri-IV, à Paris

Ravel, qui avait une affection particulière pour Liszt, écrit en 1912 à propos du poème symphonique *Les Idéals* et de son œuvre :

« N'y a-t-il pas assez de qualités dans ce bouillonnement tumultueux, dans ce vaste et magnifique chaos de matière musicale où puisèrent plusieurs générations de compositeurs illustres. C'est en grande partie à ses défauts, il est vrai, que Wagner doit sa véhémence trop déclamatoire, Strauss son enthousiasme de coltineur, Franck la lourdeur de son élévation, l'école russe son pittoresque parfois clinquant, l'école française, l'extrême coquetterie de sa grâce harmonique.

« Mais ces auteurs si dissemblables ne doivent-ils pas le meilleur de leurs qualités à la générosité musicale, vraiment prodigieuse, des grands précurseurs. En cette forme souvent gauche, toujours abondante, ne distingue-t-on pas l'embryon du développement ingénieux, aisé, limpide de Saint-Saëns ? Et cet orchestre éblouissant, d'une sonorité a la fois puissante et légère, quelle influence considérable n'a-t-il pas exercé sur les adversaires les plus déclarés de Liszt. » (X 1)

C'est une œuvre où l'on trouve tous les formats: timbre-poste et « Noces de Cana ». Pour la comprendre il faut la rattacher à celle de Berlioz dont il fut le disciple, à celles de Wagner, de Mendelssohn, de Chopin et de Schumann. C'est assez tardivement que Liszt consacre sa vie à la composition. Vingt-cinq années de carrière pianistique prépareront cette œuvre où l'opéra ne fera rien pour sa gloire. Ses derniers ouvrages d'inspiration religieuse marqueront la fin du Romantisme musical.

Son premier poème symphonique date de 1849. Liszt a alors 38 ans. De la même année date la deuxième partie des *Années de Pèlerinage* qui dominent avec les *Etudes Transcendantes, la Dansè Macabre,* les deux Concertos, la production pianistique abondante du musicien. La Sonate est une « tentative unique dans l'histoire de la musique » (X 2).

Il y a les deux cantates à la gloire de Beethoven. En 1845, la cantate de fête pour l'inauguration du monument de Beethoven, monument dont l'érection se monte à 60.000 francs qu'il prend à sa charge. En 1870, la cantate pour le centenaire de la naissance de Beethoven.

La première œuvre religieuse importante lui est commandée en 1855 par le Cardinal primat de Hongrie à l'occasion de la consécration du dôme de Gran. C'est une messe à laquelle Liszt travaillera avec ferveur. Il y a aussi la *Missa Choralis,* la messe hongroise pour le couronnement de François-Joseph (1867) et la missa « quatuor vocum ad æquales concinento organo » de 1869.

Des oratorios tirés de légendes des saints : Sainte Cécile qui devint par erreur la patronne des musiciens, Sainte Elizabeth de Hongrie qui fournit à Liszt l'occasion d'introduire dans une forme religieuse le leitmotiv wagnérien, et Saint Christophe. Pour le piano, deux légendes : Saint François d'Assise, la prédication aux oiseaux, Saint François de Paule marchant sur les eaux.

Christus est trop ignoré en France. Liszt y passe en revue tous les styles connus au Moyen-Age, à la Renaissance et au XIXᵉ siècle.

Des œuvres pour orgue étonnantes à une époque où le « pape des instruments » semble quelque peu malmené voire défiguré. C'est le siècle des organocides. De 1850 date la Fantaisie et fugue sur le choral « Ad nos, ad salutarem undam ». C'est en 1855 le Prélude et Fugue sur le nom de Bach, une messe et un requiem.

Il ne faut pas oublier de citer les œuvres vocales religieuses telles que les Psaumes et les Chorals, et dans le domaine profane, de nombreux chœurs, mélodies et lieder.

Nous devons constater que si l'existence de Liszt est une succession de scandales jusqu'en 1865, aucune de ces œuvres ne sera la cause de ces scandales qui font date dans l'histoire de la musique. Par contre, les œuvres qu'il fait représenter à Weimar sont chargées de poudre : *Tannhäuser* en 1849, *Lohengrin* en 1859 pour son ami Richard Wagner, *Benvenuto Cellini* en 1852 pour Hector Berlioz. Les compositions de Liszt ne dérangent pas le public bien qu'elles aient apporté une quantité d'idées nouvelles. Liszt, après Haydn et Mozart, est un musicien intelligible de ses contemporains. S'il connaît tant de succès, c'est un peu à la virtuosité qu'il les doit. Il aime le public qui le lui rend bien. Berlioz, qui n'est pas virtuose, le hait : « Le public est une huître et je l'ouvre avec mon épée ». Liszt, que l'on représente sur une caricature, armé d'un grand sabre, ne se montrera jamais agressif.

« *Entre tous les guerriers, Liszt est seul sans reproches*
« *Car malgré son grand sabre, on sait que ce héros*
« *N'a vaincu que des doubles croches*
« *Et tué que des pianos.* » (X 3)

Liszt a eu sur le public un ascendant sans égal. C'est comme pianiste qu'il révèle en Allemagne les œuvres de ses contemporains. Il fait connaître en Italie les sonates de Beethoven. Il n'est certainement pas parmi les musiciens de son temps de plus bel exemple de générosité et d'enthousiasme. L'influence de cette œuvre s'étend à Saint-Saëns qui écrira la *Symphonie en ut mineur* à la mémoire de Franz Liszt, à Grieg qu'il aidera et auquel il donnera des conseils concernant l'orchestration du concerto en La mineur pour piano.

Il est intéressant de rapprocher les deux figures aussi attachantes que celles de Maurice Ravel et de Liszt, qui avaient en commun le sens de l'amitié, le goût de la difficulté vaincue et une intelligence musicale tournée vers l'universel.

A la mort de Liszt, Ravel a onze ans. Debussy, dont Liszt a pu, en Italie, connaître les premières œuvres, a vingt-trois ans. On peut se demander comment Liszt aurait jugé les œuvres de Ravel : *Noctuelles, Oiseaux Tristes* et *Une barque sur l'océan,* lui qui saisissait difficilement les subtilités harmoniques de la Ballade pour piano et orchestre (1880) de Gabriel Fauré, qui avait fait le voyage à Weimar pour montrer son œuvre. A Marguerite Long qui s'inquiétait de savoir comment interpréter *Jeux d'eau* où Ravel se montre un disciple de l'école de piano romantique, celui-ci répondit : « Mais, comme du Liszt tout simplement ». (X 4).

L'influence de Liszt est encore présente dans *Les Miroirs* (1905), du moins dans les trois premières pièces du recueil. Lorsque Ravel travaille au *Tombeau de Couperin,* il se fait adresser par son ami Lucien Garban *Mazeppa* et *Feux Follets.*

Comme Liszt, Ravel renverse le primat académique de la main droite et comme Liszt, il se grise de vitesse. Les

nombreux élèves que Liszt avait eus diffusaient les méthodes du Maître de Weimar. L'Ecole Française de Piano de la fin du XIX[e] siècle en sera imprégnée.

Nous retrouverons les thèmes en accords dans le *Concerto pour la main gauche,* les jeux de mains entrelacées ou superposées dans la *Sonatine.* Si Liszt a développé à l'extrême la technique pianistique selon les mouvements naturels de la main, Ravel, qui n'était pas virtuose, ne laisse jamais le pianiste à l'aise et contrarie les réflexes manuels. S'il y a beaucoup de liberté dans l'interprétation d'une œuvre de Liszt, Ravel demande à l'interprète de respecter avant tout les signes imprimés sur le papier. Les exigences de Ravel étaient d'une intransigeance absolue. « L'œuvre pianistique de Ravel, écrit Jacques Février, demande à ses interprètes un minimum d'initiative personnelle ».

Il voulait qu'on se servit beaucoup des pouces. Les siens étaient très développés, ce qui explique maints passages mélodiques où le chant se joue avec les deux pouces alternés, comme on peut en trouver un exemple dans le Troisième *Nocturne* de Liszt (Liebestraum).

Ravel ignore le plus souvent le rubato cher aux romantiques et évite le rallentando. On sait comment Strawinsky a comparé Ravel à un « horloger suisse », un horloger qui se passionne pour les boîtes à musique et les pianos désaccordés sur lesquels Liszt improvisait, dit-on, le mieux.

Liszt est, avec Chopin et Mendelssohn, parmi les premiers à faire partager au public son goût pour les chants et les danses populaires. Son écrasante personnalité saura dompter tout ce que le folklore contient de puissance d'expression. Après les dix-neuf *Rapsodies Hongroises,* la *Rapsodie Roumaine,* la *Rapsodie Espagnole* de Liszt, voici celle de Maurice Ravel dont la *Habanera* constitue un volet. La musique russe est considérée dès 1882 par Liszt comme le seul courant de vitalité pour la musique du temps. La prophétie se réalisera en France au début du XX[e] siècle. Ravel et ses amis, les « Apaches », admirent Rimsky, Balakireff, Borodine, C. Cui, Moussorgsky, Liadow, qui « tracent un sillon plus fructifiant que les imitateurs de Mendelssohn et de Schumann ».

Dans une lettre adressée (X 5) par Ravel à Florent Schmitt, nous pouvons lire : « Le *Faust* de Liszt, cette étonnante symphonie où défilent (d'abord antérieurs et par ailleurs, tellement mieux orchestrés) les plus remarquables thèmes de la *Tétralogie,* l'admiration de Ravel se porte sur l'orchestration de Liszt et des musiciens russes dont il a su tirer des leçons extrêmement fructueuses, orchestration raffinée et qui donne l'impression d'un ensemble très glissant avec de nombreuses notes perdues. C'est un orchestre également fluide que nous trouvons dans le ballet *Daphnis et Chloé,* dans *Ma Mère L'Oye* et dans *La Valse.*

Liszt et Ravel ont écrit de très nombreuses transcriptions. Ils passent sans difficulté du piano à l'orchestre et de l'orchestre au piano. La *Habanera* dont nous parlions sera orchestrée en 1907 et plus tard la plus grande partie de ses œuvres pour piano comme le furent le *Menuet antique* et la *Pavane pour une Infante défunte.*

Les nombreuses orchestrations et réorchestrations témoignent de l'intérêt que Ravel portait à la musique russe : la *Khovantchina* de Moussorgsky et les *Tableaux d'une Exposition.* Nous retrouvons Liszt orchestrant et transformant *Mazeppa* en poème symphonique comme ce fut le cas de quelques *Rapsodies Hongroises.*

La *Symphonie Fantastique* de Berlioz procure à Liszt un tel enthousiasme que celle-ci sera transcrite en 1831 pour piano à deux mains — transcription dont Liszt se réserve l'exclusivité de l'interprétation. C'est Ravel qui transcrit pour deux pianos à 4 mains, en 1909, les *Nocturnes* de Debussy.

Si l'art de Liszt est loin d'être unanimement apprécié de nos jours, si Pierre Boulez « vomit » certaines de ses œuvres, il reste extrêmement vivant. L'outrance, la recherche de l'effet, « l'incessant mélange de scandale et d'apothéose » (X 6) sont les défauts d'une œuvre romantique par excellence. Ravel a discipliné cette tornade sans oublier pour autant de sacrifier à la virtuosité orchestrale ou pianistique. *Les Jeux d'eau à la villa d'Este* et *Les Jeux d'Eau* ont des sources communes. L'intimité, la pudeur, la discrétion, sont des qualités raveliennes. On n'attend pas du piano de Ravel qu'il nous fasse des confessions de pianiste. L'influence que Liszt a pu exercer est d'ordre technique. Le musicien basque a appris son métier dans la lecture des œuvres du musicien hongrois. Quels hommages plus admirables pouvait-il être faits à Liszt et à Paganini que la composition de cette *Rapsodie de concert tzigane,* écrite pour violon et piano-Luthéal, de *la Valse,* œuvre purement symphonique et du *Concerto pour la main gauche,* d'inspiration dramatique et écrit dans la tradition héroïque de Liszt, « Musicien du luxe » (X 7).

(X 1) Cité par H. J. Morhange : Ravel et nous (S.I.M. Concerts Lamoureux, février 1912).

(X 2) Berthelin : Traité de Composition.

(X 3) Cité par G. de Pourtalès : Liszt, p. 113.

(X 4) Cité par José Bruyr : M. Ravel : Le lyrisme et les Sortilèges.

(X 5) Ravel au Miroir de ses lettres. René Chalupt. Lettre du 8-4-1901.

(X 6) Mendelssohn.

(X 7) Roland Manuel.

LIVRES - MUSIQUE

par A. MUSSON

Wagner, par Marcel SCHNEIDER, collection « Solfèges ». Editions du Seuil, 27, rue Jacob, Paris.

Tant de choses sont encore à dire et à connaître sur cet inépuisable sujet que ce nouveau livre rejoindra, je le souhaite, ceux que déjà vous possédez.

Ceci étant dit et, puisque vous savez les qualités de la collection *Solfèges*, dont le présent livre est le 17ᵉ, un simple énoncé des chapitres indiquera la nature et la substance des entretiens.

Une sorte d'introduction : « *La proie de l'admiration et du dénigrement* », dresse un tableau de l'homme artiste dans la vie et dans son époque.

« *Ma Vie* » n'est autre qu'une biographie, nuancée, qu'au cours de 54 pages l'auteur, subdivisant son sujet, rend très attachante par les regards qu'il jette à droite et à gauche tout au long de la vie du musicien. Tout ce qui a trait à l'enfance de Wagner, aux empreintes dont il fut marqué par la fréquentation du théâtre retient l'attention.

« *Le Drame musical* » étudie l'évolution de l'art du compositeur, son système; tout ceci, présenté d'une façon claire, précise, chaque élément de l'édifice étudié séparément (rejet de la forme de l'opéra habituelle; emploi des motifs conducteurs; fusion entre la poésie et la musique; la légende; le mythe; le théâtre, lieu privilégié de la fusion des arts; le théâtre, lieu sacré).

« *Les Points cardinaux* », ce sont les sources géographiques d'inspiration. La primauté est donnée à Tristan, la Tétralogie, Parsifal.

A la fois analyse et synthèse de la psychologie et de la philosophie wagnériennes au travers de son œuvre, « *Génie de Wagner* » forme, à mon sens, un des meilleurs chapitres du livre pour toutes ses idées, idées bien pensées et méditées exprimées objectivement et impartialement. Et voici comment l'auteur termine ce chapitre : « *Si l'on reproche à Wagner ce que l'on passe à tant d'autres artistes, c'est-à-dire une religion sans dogmes ni prêtres, purement personnelle et symbolique, c'est que Wagner a prétendu, pour instaurer le drame musical, remonter à la source et faire de l'action sacrée une institution publique Le dithyrambe de Dionysos, comme le mystère médiéval, se fondait sur une croyance collective et faisait partie des « actes » de la cité. A quelle religion et à quelle sorte d'état en appelle Wagner? L'un et l'autre sont indispensables pour que le « festival scénique sacré » devienne une Eglise wagnérienne sans dogmes et de doter d'un tel prestige les représentations de Bayreuth que l'institution prenne un caractère universel, et non plus national. On l'a vu après l'effondrement de l'Allemagne en* 1945 *: quand les petits-fils du musicien décidèrent de recommencer le Festival, ils firent appel pour couvrir les frais de l'entreprise non seulement à l'Etat bavarois et à la République fédérale, mais aussi à la « Société des Amis de Bayreuth » qui recrute des fidèles dans le monde entier. C'est ainsi que Wagner a vaincu l'univers et gagné la plus belle des batailles.* »

En dépit des rodomontades, parfois intéressées, de pauvres esprits sectaires et de souffle court, voilà qui assure de fameuses jouissances artistiques pour bien longtemps encore. L'art wagnérien n'est pas prêt de mourir.

Quelques notes sur l'orchestre, un extrait de « *L'Art du chef d'orchestre* », encore des extraits du journal à l'intention de Cosima, discographie, bibliographie sommaire, iconographie complètent ce très intéressant livre agrémenté, par ailleurs, de nombreuses reproductions et de quelques thèmes musicaux.

Fiche Musicale, Edit. : Peuple et Culture, 14, rue Monsieur-le-Prince, Paris-6ᵉ.

Ces fiches, dont il fut déjà question dans cette revue, ne sont pas autre chose que des commentaires détaillés, minutés d'œuvres enregistrées. L'intérêt pratique de ces documents est certain, mais l'analyse poussée d'une œuvre musicale, son découpage en... tranches, comporte un sérieux danger, celui de laisser dans l'ombre la puissance expressive de la musique, sa progression sensible, ou tout simplement la beauté pure de ses lignes, ses accords, la couleur de ses timbres, la vitalité de ses rythmes. Et tout cela forme peut-être le reproche pouvant être adressé, parfois, à ces Fiches Musicales, au demeurant fort utiles, je le répète.

Les quatre Fiches que je viens d'examiner concernent : Mozart, Beethoven, Dvorak et Prokofiev :

a) **Mozart**, Concerto en La Maj., pour clarinette et orchestre, K 622, par Max VIGNAL.

Fiche donnant les circonstances de composition de l'œuvre (1 page); l'étude musicale (instrumentation, construction, forme) (3 pages); l'analyse et le chronométrage (2 p.); action sur la sensibilité (3 p.); des notes complémentaires sur la vie de l'auteur, son œuvre (5 p.); une bibliographie, une discographie sommaire et les principaux thèmes musicaux (1 p.).

b) **S. Prokofiev**, 3ᵉ Concerto pour piano et orchestre, op. 26, en Ut Majeur, par Claude HELFFER.

La Fiche comprend d'abord un résumé de 2 pages sur l'historique du concerto puis quelques lignes sur les circonstances de composition. Vient ensuite l'analyse de l'œuvre (12 pages). Des notes sur le système harmonique du compositeur, les lignes mélodiques, le rythme, l'emploi du piano, l'orchestration, les caractéristiques du style, un tableau chronologique de la vie de Prokofiev, les thèmes musicaux complètent l'analyse.

c) **Beethoven**, Sonate n° 30 en Mi Maj., op. 109, par Marcelle CHARBONNIER et M. VIGNAL.

Construite comme les précédentes, cette fiche attire l'attention sur la place du piano dans la production du compositeur, sur la construction et la forme.

d) **Dvorak**, Symphonie n° 6 en Ré Majeur, op. 60 par M. VIGNAL.

Semblable aux autres, ce fascicule de 22 pages comprend aussi une étude de 3 pages sur la place de l'œuvre dans l'histoire de la symphonie.

ETUDE DE CHANTS SCOLAIRES

COURS SUPÉRIEUR — FIN D'ETUDES — COURS COMPLÉMENTAIRE

par Suzanne MONTU

Professeur d'Education Musicale
dans les Ecoles de la Ville de Paris
Responsable de la Musique à l'U.F.O.L.E.A.

Frantz Liszt né en 1811, mort en 1886, Hongrois d'origine, dont les œuvres pianistiques, innombrables ainsi que certaines œuvres orchestrales sont universellement connues, a écrit une soixantaine de mélodies (57 exactement).

Parlant remarquablement le français — ayant vécu en France par intermittence plusieurs années — il n'a pas craint d'écrire quelques-uns de ses lieder sur des poèmes originaux de Victor Hugo, Musset, etc. Aussi nous avons pensé que, l'année du cent-cinquantième anniversaire de la naissance du musicien, il était souhaitable de présenter une mélodie composée sur deux strophes de Victor Hugo: *S'il est un charmant gazon.*

CHANT A L'ETUDE

S'IL EST UN CHARMANT GAZON

Poésie de Victor Hugo *Musique de Fr. Liszt*

En 1844, Liszt publia une première version de cette mélodie, puis en 1860, il reprit ce même poème et en écrivit à nouveau la musique dans un style analogue, mais avec des différences rythmiques pianistiques et même mélodiques très marquées, y introduisant beaucoup de finesse et sensibilité très subtile (1).

Présentation

Cette courte poésie de Hugo (qui comprend 3 strophes dans sa version originale) est emprunte d'une grâce et d'une fraîcheur toutes juvéniles. L'artiste évoque la délicieuse vision d'un parterre émaillé de fleurs aux douces senteurs; que ce délicat tapis soit le chemin où se posera le pied de la bien-aimée. Le rêve d'amour que le poète embellit de son imagination sera le nid où reposera le cœur de l'élue.

Généralités et difficultés
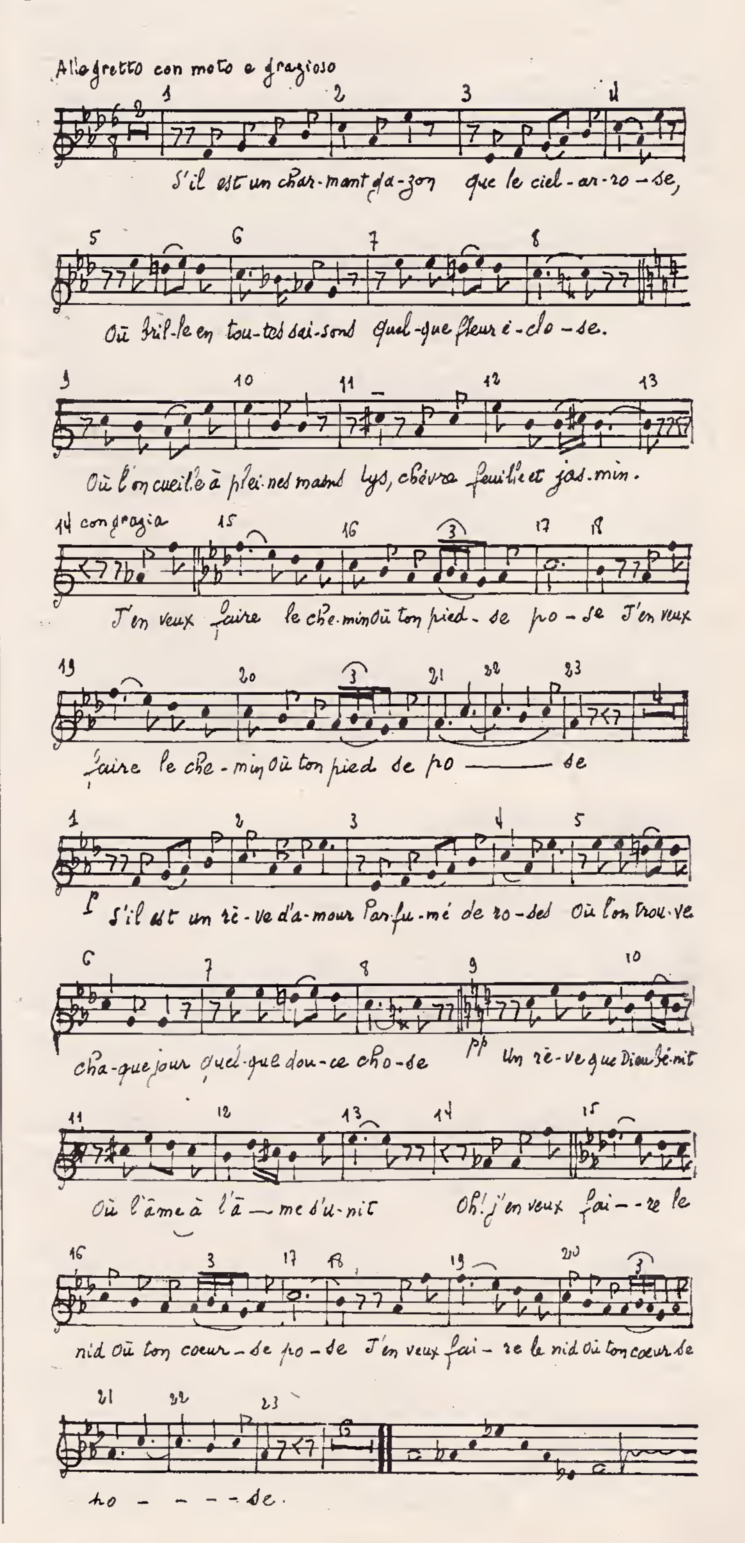
Chaque phrase prise individuellement est assez simple et se retient aisément. Les difficultés surgissent lorsqu'il s'agit d'enchaîner ces phrases, les modulations étant très délicates sans le secours de l'accompagnement pianistique qui les amène (1-2).

D'autre part, Liszt, très soucieux de la correction de la prosodie, n'a pas hésité à modifier le rythme et même certaines courbes mélodiques dans le second couplet — ce qui constitue une difficulté supplémentaire.

Il va sans dire que la mesure sera battue à 2 temps en ne perdant jamais de vue l'indication de mouvement « Allegretto con moto e grazioso » (un peu allègre, avec mouvement et grâce). Les voix ne seront jamais forcées et la nuance « mezzo forte » rarement dépassée.

Un écueil est à éviter : les ports de voix (mesures 10-12-14). Pour y remédier, il suffira de faire travailler ces fragments en détachant chaque syllabe.

Les respirations se placent d'elles-mêmes, étant indiquées par les silences.



Orientation de l'étude

Culture vocale : Arpèges et arpèges brisés faciliteront les mesures 4-9-11-14 (voir 1 et 2 du tableau terminal). Exercices de souplesse et de vocalises permettront une meilleure exécution des mesures 12 et 16 (voir 3 du tabeau).

Justesse

Les difficultés sont de deux ordres : — 1) Introduction d'éléments chromatiques (mesures 5-7-8) (voir 4 du tableau). Exercices d'intonation conduits à la baguette sur la gamme chromatique; — 2) Modulations : *a*) de la bémol à la mineur (mesures 8 et 9, voir 5 du tableau). En prenant comme base les mesures 5-6-7-8-9, varier les formules sur les deux gammes (voir 6 du tableau). — *b*) de la mineur à la Majeur (9-10-11-12) - voir 7 du tableau). Passer d'un accord parfait à l'autre, alternance mineur et Majeur, puis du premier tétracorde mineur au premier tétracorde Majeur. Modification de la tierce mélodiquement et harmoniquement. Inutile d'aborder le deuxième tétracorde. — *c*) de la Majeur à la Bémol (mesures 12-13-14-15). Cet enchaînement est extrêmement délicat en raison de l'absence d'accompagnement. Pour aller du si au la bémol recourir à l'enharmonie : si-sol dièse-la bémol. Procéder par mouvements conjoints et enharmonie : do dièse, si-la-sol dièse, la bémol-fa-fa; — Envisager quelques exercices de ce genre (voir 8 du tableau); — Donner au guide-chant ou au piano l'accord de septième diminuée si naturel-ré-fa-la bémol (3); — Passer directement au la bémol en demandant aux élèves d'attaquer cette note « piano » et d'observer un point d'orgue (voir 9 du tableau).

Rythme

Décomposer la mesure à 6/8, c'est risquer sans aucun doute d'alourdir l'exécution. Il est donc préférable de faire battre la mesure à deux temps en employant le triolet que les élèves assimileront facilement même si elles l'ignorent. Sur la gamme de La Bémol faire exécuter après les avoir expliquées quelques formules rythmiques (voir 10 du tableau).
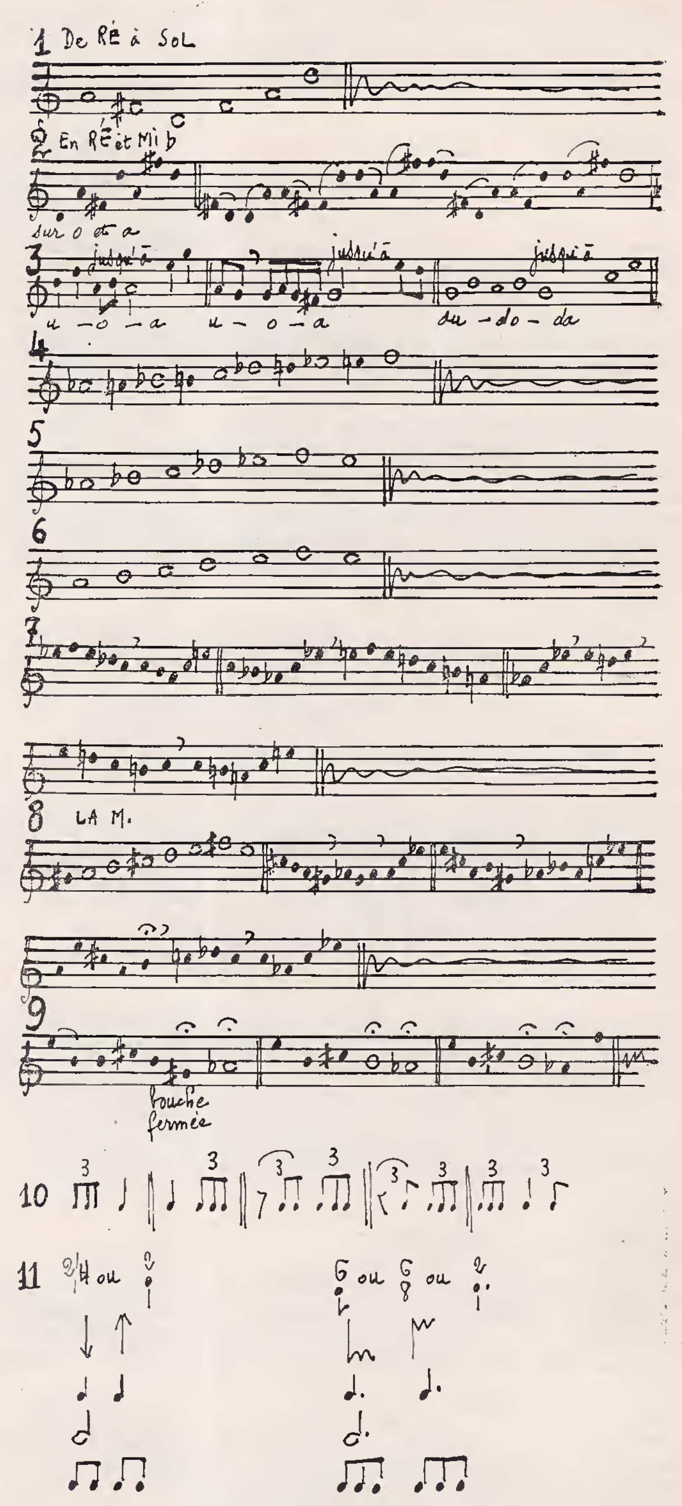
Progression à adopter

Les élèves ont la partition sous les yeux : chant polycopié (possible, Hugo et Liszt étant du domaine public) ou écrit au tableau. La mesure à 6/8 est peu familière et même quelquefois étrangère à des élèves du Cours Complémentaire. Il sera donc malaisé de suivre une progression très rationnelle par le solfège. — *a*) Chant entier par le maître avec les nuances et dans le mouvement. — *b*) Lecture des notes du premier couplet par les élèves, sans mesure et en reprenant les passages délicats. — *c*) Travail phrase par phrase, chaque vers correspond à une phrase. — 1) Lecture des notes sans mesure. — 2) Chant en mesure des paroles par les élèves — sur une même note si bémol ou do ou la bémol. Le maître a chanté ce rythme, qui est répété par audition. — 3) Chant de la phrase avec les paroles par le maître. — 4) Répétition par les élèves. — 5) Perfectionnement de la phrase. — 6) Enchaînement de deux phrases consécutives. — 7) Enchaînement d'une suite de phrases.

Interprétation

Peu de nuances sont indiquées en cette mélodie, le contour vocal amène une variété suffisante sans qu'il soit besoin de rechercher des effets d'opposition.

Beaucoup de grâce et de souplesse s'imposent. Pas de hâte ni de lenteur. Des voix pures allant du « piano » au « mezzo forte », un chant lié sans lourdeur suffiront à



conférer à cette mélodie le caractère requis. Les « coulés » (mesures 5-7-8-9-12-16) seront très assouplis.

A qui confier l'exécution

Sans rejeter systématiquement les voix de garçons (auxquels les paroles destinent ce lied), il apparaît sans aucun doute que le caractère sera beaucoup mieux rendu par des voix féminines de 14 à 16 ans. Seuls des jeunes gens ayant mué depuis un certain temps et étant déjà maîtres de leur voix, pourront l'aborder.

NOTION THEORIQUE A EXPLOITER

La Mesure à 6/8

Comparaison avec la mesure à 2/4 (voir 11 du tableau). Recherche, exécution, reconnaissance de diverses combinaisons.

1) Bibliothèque du Conservatoire. Fr. Liszt Lieder, 4 volumes. Ed. Breitkof et Hartel (représentant Billaudot).

2) Edité séparément chez Kahnt-Nachfolger à Leipzig.

3) Accord de l'accompagnement de Liszt.

ON NOUS PRIE D'INSERER :

L'Union des Femmes Professeurs et Compositeurs de Musique (U.F.P.C.), fondée en 1901, après la mort de sa regrettée présidente Mme Inglis-Florent, réunie en assemblée générale extraordinaire le 27 novembre, a élu une nouvelle présidente, Mme Yvonne Hédoux-Huguenin, compositeur, deux Vice-Présidentes, Mmes de Brye et Cahen de Rumigny.

L'Union continue, dans le souvenir de ses Présidentes, Mmes Gallet, Chapuis et Inglis-Florent, leur œuvre utile et bienfaisante : soutien artistique, moral, professionnel, action sociale, aide aux femmes artistes adhérentes.

Pour tous renseignements, s'adresser à Mme Hédoux-Huguenin, 73, rue Legendre, Paris-17e, le lundi de 14 heures à 17 heures, ou par correspondance.

Préliminaires et Programme de Recherches sur les Auditions d'Œuvres

par J. CHAILLEY et Mme STRAUSS

Au seuil de sa seconde année d'existence, le Séminaire se propose, en cette première réunion du 13 décembre 1960, deux buts essentiels :

— le passage au *banc d'essai* des exposés de l'an dernier, avec le maximum de recherches et d'expériences concrètes (surtout dans les petites classes); des exposés de méthodes sont aussi prévus;

— à la fin de l'année, la *synthèse* des recherches rédigées et exposées dans l'année.

Le but général à atteindre est un barème des capacités musicales des différents âges, des différentes classes, d'abord d'après l'expérience des participants, puis sur un terrain *supposé vierge.* M. Chailley pense, en accord avec M. l'Inspecteur Général Favre, que l'on doit élaborer en vue de l'avenir certaines données.

Mme Strauss, professeur au Lycée La Fontaine, aborde alors le problème des auditions d'œuvres plaisant aux enfants, et qui leur seraient *nécessaires,* puis met au point en accord avec les participants, un *questionnaire-type* que voici :

1. Estimez-vous que, toutes choses égales d'ailleurs, une classe employant une partie de son temps à l'étude du solfège est favorisée, pour la formation du goût musical, par rapport à une classe ayant consacré tout son temps à l'audition ?

2. Même question en ce qui concerne le chant collectif : a) à l'unisson; b) à plusieurs voix; sur quels faits pouvez-vous baser votre réponse ?

3. Etablir, pour chaque classe, en fournissant les renseignements utiles (âge, sexe, etc.), une liste d'auditions musicales expérimentées par ordre d'intérêt soulevé, en mentionnant pour chacune le genre de réaction provoquée, et en liaison avec la façon dont elles ont été présentées. Préciser :

a) La forme de l'œuvre : vocale (soliste, chœurs); instrumentale (instrument soliste ou non); musique pure, à programme, religieuse, folklorique, exotique;

b) les antécédents musicaux des enfants;

c) le moment et la durée de l'audition;

d) le mode de présentation (par ex. : d'abord sans commentaire, puis une seconde audition commentée) ?

e) le caractère de l'audition (coordination avec une autre discipline du programme; présentation comme musique pure, ou avec appel aux associations d'idées).

4. Pouvez-vous, pour chaque classe, établir un bilan théorique du résultat souhaitable à la fin de l'année, et comparer ce bilan avec ce que vous avez pu faire réellement ?

5. Avez-vous des expériences vous permettant de juger des résultats de l'Education musicale ainsi dispensée sur la formation ultérieure des individus (formation musicale, formation générale) ? Etes-vous seul à donner cet enseignement (prof. instrumentistes) ?

Même question sur le plan de l'éducation générale.

6. Quelle proportion accordez-vous dans votre enseignement aux éléments :

— solfège,

— chant,

— auditions commentées

en fonction des classes ?

Il est précisé que les réponses à ce questionnaire devront être remises à M. Chailley dans le courant de mai, qu'elles devront s'appuyer sur le maximum d'expériences — qui seront relatées — et que le questionnaire ne s'adresse pas aux seuls participants actuels, mais à tous les professeurs, province inclus, s'intéressant aux recherches pédagogiques.

La seconde réunion de l'année a eu lieu le mardi 10 janvier 1961, à 17 h. 30, à la Bibliothèque de l'Institut de Musicologie, 3, rue Michelet :

Etat actuel des recherches sur la musique grecque,

par J. CHAILLEY.

La prochaine réunion est fixée au mardi 14 février :

Conférence de Mlle G. MARTENOT sur la Méthode Martenot.

A. de COUASNON.

LE COURRIER DE NOS LECTEURS

par J. MAILLARD

36° (I-59) et 40° (III-59). **Chansons folkloriques irlandaises** (rappel).

Les Editions Browne & Nolan Ltd viennent de publier à Dublin un ouvrage remarquable, dû au meilleur folkloriste irlandais contemporain, Donal O'Sullivan. Il s'agit d'une véritable anthologie de la musique et de la poésie folklorique d'Eire, intitulée *Songs of the Irish.* Une importante *Introduction* permet au lecteur non averti de prendre conscience de l'incomparable richesse d'un domaine fort peu connu de nos compatriotes. Les chants sont ensuite classés en quinze grandes catégories : berceuses, chansons d'enfants, chansons d'amour, chansons religieuses, chants de métier, etc. Parallèlement au texte gaëlique, l'auteur propose une excellente version anglaise qui s'adapte parfaitement au texte musical, Chacune des catégories de chants est présentée par une ou deux pages d'explications générales. Pour pallier aux éventuels contresens ou petites trahisons qu'entraîne l'adaptation d'une langue étrangère sur une mélodie, Donal O'Sullivan donne à la fin de chaque chant une nouvelle traduction, mais littérale, évidemment en prose. Je me permets donc de recommander chaleureusement à nos lecteurs cette édition que l'on peut dire luxueuse, dont le prix est finalement assez modique : le français est en effet peu habitué aujourd'hui à trouver en librairie un in-4° de deux cents pages de papier fort, relié et sous jaquette illustrée pour une somme de l'ordre de 12 NF. Mais là n'est pas l'essentiel de la question : cette chrestomathie ne décevra certainement pas les collègues qui, naguère, me demandaient des recueils de chants populaires britanniques; ils en seront certainement autant satisfaits sinon plus, que du *National Song Book* que je leur avais alors recommandé.

80° **Enregistrements réalisés dans les systèmes tempérés et non tempérés** (rappel).

Non seulement Mlle Weber, mais M. Chailley lui-même ont bien voulu me donner les renseignements qui vous intéressent. Vous avez cependant un bien fâcheux intermédiaire, pour la bonne raison que je me suis empressé d'oublier le nom du magnifique appareil qui fait entendre ces sons que vous recherchez avec intérêt : la mémoire me fait absolument défaut. Je me console en pensant qu'un tel instrument de précision ne pourra vous être d'aucune utilité dans un Lycée, car il faut avoir l'oreille vraiment experte pour réaliser les menues différences que m'a fait remarquer M. Adler. Quand je pense que certains de nos malheureux élèves pâlissent déjà devant une quarte juste ! Quant aux enregistrements, il n'en existe pas en France, mais aux U.S.A. seulement; il est pratiquement impossible de vous les procurer ici, étant donné qu'ils ne sont pas distribués par de grandes firmes telles que R.C.A. Victor ou Columbia. Il faut donc vous armer de patience et faire confiance à M. Chailley, qui prévoit (je trahis peut-être un secret ?) une collection musicologique, dont les premières cires exposeraient les problèmes essentiels de l'acoustique. Excusez-moi de ne vous en dire davantage : il ne fait aucun doute que *L'Education Musicale* sera l'une des premières averties de telles réalisations.

81° **Biographie de Clément Janequin** (XII-60).

Vous avouerai-je, ami lecteur, que je me mords aujourd'hui les doigts d'avoir passé un bon petit moment à aligner à votre intention quelques maigres dates connues de la vie de l'auteur de la *Bataille de Marignan ?* Rassurez-vous, il n'entre pas dans mes vues de vous froisser et de regretter d'avoir peut-être rendu service; jugez plutôt par vous-même : *L'Education Musicale* a publié en octobre 1959 une biographie nettement plus détaillée sous la plume de celui auquel je dois une bonne part de moi-même ! Ou il s'agit de désinvolture de ma part, ou d'étourderie. La raison est plus simple : tous mes numéros étant à la reliure, j'avais simplement oublié en toute bonne foi cette étude-analyse pourtant récente. Pour atténuer mon remords, je vous prie donc de vous y référer en tout premier lieu !

82° **M. P.A. Paris (XVIIe).**

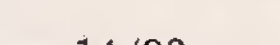
Pourriez-vous m'indiquer une Bibliographie générale relative à la Musique catholique et protestante, du moins en ce qui concerne son Histoire.? Merci.

Je pense que vous pourrez trouver facilement d'occasion les deux ouvrages suivants, assez anciens : Karl Weinmann, *La Musique d'Eglise,* traduit de l'allemand par Paul Landormy, Paris (1912). Amédée Gastoué, *L'Eglise et la Musique,* Paris (1936).

Parmi les ouvrages récents, j'attire votre attention sur le n° 222 de la *Revue Musicale,* numéro spécial consacré à la *Musique religieuse française* (1954). Voyez aussi de Edouard Kressmann, *La Musique religieuse,* Paris (1944); *Protestantisme et Musique,* édit. « Je sers », Paris (1950); et Solange Corbin, *L'Eglise à la conquête de sa Musique,* Paris (1960).

Ces divers ouvrages vous renverront d'ailleurs à une Bibliographie de détail. Bon courage !

83° **Iconographie musicale.**



Cf. n° de janvier 1961, page 14/98.

La Bibliothèque Nationale, 58, rue de Richelieu, Paris, vous fournira sur simple demande un catalogue général des diapositives consacrées à l'histoire de l'Art. J'en ai déjà fait mention dans le présent courrier. Un tel catalogue ne vous indiquera d'ailleurs pas le détail des photographies, mais le titre général d'une collection.

AVIS DE CONCOURS

Un concours est ouvert en vue de pourvoir au recrutement d'un Professeur de Piano à :

L'ECOLE NATIONALE DE MUSIQUE DE RENNES (I.-et-V.)

Les candidats devront être âgés de 25 ans au moins et de 45 ans au plus au 1er février 1961. Les candidats âgés de moins de 25 ans seront admis à concourir, mais, en cas de succès, ne pourront être titularisés qu'à l'âge de 25 ans accomplis.

Ils devront être en position régulière vis-à-vis des lois sur le recrutement de l'Armée.

Ils devront produire, à l'appui de leur demande :

1° un extrait de leur acte de naissance sur papier libre;

2° un certificat de nationalité française;

3° un extrait de leur casier judiciaire (bulletin n° 3), datant de moins de trois mois;

4° un curriculum vitæ et toutes pièces justifiant de leurs titres et diplômes;

5° un certificat médical délivré par un médecin assermenté et indiquant que le candidat n'est pas atteint d'aucune maladie chronique contagieuse, ni d'aucune infirmité incompatible avec un service régulier;

6° une pièce établissant qu'ils ont satisfait aux obligations de la loi sur le recrutement militaire et, le cas échéant, un état signalétique et des services militaires, ou un certificat de position militaire.

Les dossiers complets de candidature devront être adressés à M. le Maire de Rennes avant le 11 février 1961, dernier délai.

La liste des candidats admis à concourir sera définitivement arrêtée le 15 février 1961.

Les épreuves auront lieu à Paris, le 25 février 1961, selon un horaire et en un lieu qui seront communiqués en temps utile aux candidats.

Le candidat retenu au concours prendra son service le 15 septembre 1961.

Il pourra être titularisé après un stage d'une durée de UN an au moins et de DEUX au plus, selon décision de l'administration municipale, après approbation ministérielle.

Le Professeur de Piano est tenu de prêter son concours à la Société des Concerts du Conservatoire chaque fois qu'il y est invité.

Le candidat reçu au concours recevra, pour un service hebdomadaire de 12 heures, un traitement allant (tarifs au 1-10-60) :

— de l'indice brut 300 (8.297,25 NF), indemnité de résidence comprise,

— à l'indice brut 515 (13.828,75 NF), indemnité de résidence comprise,

échelonné en 6 classes, plus les indemnités légales à caractère familial.

En cas de titularisation, la durée du stage entrera en compte pour l'avancement et pour la retraite, après validation, conformément au règlement de la Caisse Nationale de Retraites des Agents des Collectivités Locales, à laquelle le candidat reçu sera affilié.

Les Professeurs de l'Ecole Nationale de Musique sont soumis au Statut Général des Personnels des Communes.

Les épreuves du concours comprendront :

1° un morceau au choix du candidat (6 à 8 minutes);

2° un morceau imposé : Variations pour piano, de Camille Chevillard;

L'ensemble de ces deux épreuves sera noté sur 20.

3° une lecture à vue : notée sur 10;

4° un cours à des élèves et une interrogation concernant l'Instrument, son Histoire et sa Littérature : notés sur 30.

Le concours commencera par les épreuves d'exécution des morceaux, qui auront un caractère éliminatoire (épreuves 1° et 2°).

Seuls, les candidats ayant obtenu une moyenne de 15/20 dans ces deux premières épreuves seront invités à subir les épreuves 3° et 4°.

Pour être admis définitivement, les candidats devront obtenir au moins les 3/4 du nombre maximum de points, soit 45/60.

Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser à la Mairie de Rennes (Secrétariat Général).

HARMONIE

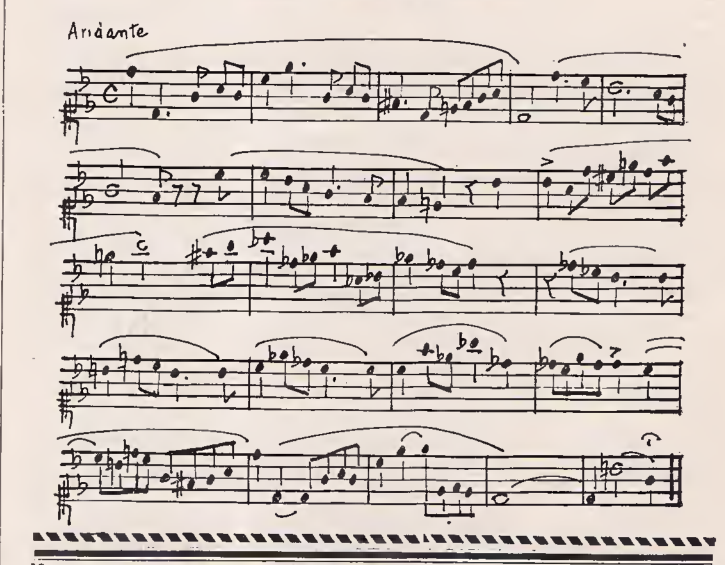
par M. DAUTREMER

Dans le n° 74 de janvier 1961, une confusion a fait sauter à l'impression et en dernière minute le texte prévu par M. Dautremer : « Chant donné à réaliser ».

Il a été inséré par erreur le texte de l'épreuve du C.A.E.M., 2e partie, de la session de juin 1960.

Voici ci-après le texte omis :

Chant donné à réaliser



LES RENCONTRES INTERNATIONALES DE BAYREUTH

Ces rencontres auront lieu du 8 au 26 août 1961.

Peuvent y participer les jeunes gens et les jeunes filles de 18 à 25 ans et les étudiants et étudiantes, même plus âgés, qui, dans ce cas, devront joindre à leur bulletin d'inscription une attestation délivrée par leur école.

Finance d'inscription : DM 20,—. Le dernier délai de paiement est fixé au 1[er] juin 1961. La somme ne doit être versée qu'une fois l'inscription acceptée.

L'hébergement gratuit est prévu grâce à l'installation de dortoirs d'environ dix lits chacun. Chaque participant a droit à deux ou trois couvertures et à un sac de couchage. Dans les bâtiments où sont installés les dortoirs se trouvent également des pièces à l'usage des participants. On peut obtenir de la nourriture et des boissons aux prix habituels dans la cantine installée à cet effet. Des repas à prix réduits peuvent être obtenus dans des auberges situées à proximité du lieu de résidence.

Chaque participant est tenu de respecter le règlement concernant l'utilisation du lieu d'hébergement et de s'annoncer au bureau des Rencontres le jour de son départ.
Chaque participant peut assister gratuitement à toutes les manifestations des Rencontres.

Ces Rencontres ont à leur programme :

Cercles d'études : Chœur, Orchestre et Musique de chambre, Opéra, Théâtre parlé - Séminaire sur Wagner et Forum consacré à Bayreuth - 4[e] Rencontre internationale de jeunes auteurs - 5[e] Exposition internationale « œuvres graphiques de jeunes Européens » - Manifestations publiques : Concerts, représentations d'opéras et de pièces de théâtre, lectures d'auteurs, conférences et discussions, Fête d'été à l'Ermitage - Possibilité d'assister aux représentations suivantes : Le Vaisseau Fantôme (9 août); Tannhäuser (10 août); Les Maîtres Chanteurs (12 août); Parsifal (14 août); L'Or du Rhin (21 août); La Walkyrie (22 août); Siegfried (23 août); Le Crépuscule des Dieux (25 août).

Pour tous renseignements concernant l'inscription aux *Rencontres Internationales* et au *Festival* s'adresser directement à la Direction des Rencontres Internationales de Bayreuth, à Bayreuth.

MADO ROBIN

par J. GIRAUDEAU

(Extrait du journal *Le Provençal,* Marseille, 3-1-61.)

La disparition brutale de Mado Robin sera ressentie comme un grand malheur par l'ensemble de la grande famille des artistes. Avec le recul du temps on mesurera mieux encore les raisons profondes de cette douleur. C'est une noble femme qui disparaît et elle avait résolu, par le charme de sa seule présence, tous les problèmes de la sympathie et de l'affection.

« J'ai eu la joie de pouvoir l'approcher souvent. Son premier *Barbier de Séville* nous l'avons fait ensemble à Saint-Etienne. Une ravissante photographie d'elle, toute souriante, me rappelle cette soirée. Le sourire de Mado, c'était son arme naturelle. Un sourire direct, franc, sans arrière-pensée. Elle était incapable de dire du mal d'un camarade. Si elle se trouvait prise au milieu d'une conversation perfide, elle s'esquivait en rougissant et cette pudeur était le seul reproche qu'elle se permettait vis-à-vis des méchants.

« La vie paraissait la combler, mais elle accueillait le succès avec la tranquillité calme des forts. Si elle était la vedette d'une soirée, les organisateurs la cherchaient en vain et ils découvraient enfin qu'elle était arrivée depuis un long moment, sagement assise dans son coin avec cet air de femme équilibrée qui ne la quittait pas dans la vie courante.

« Ceux qui l'ont approchée garderont le souvenir de la sublime résignation avec laquelle elle supportait les épreuves les plus terribles de l'existence, elle en parlait avec bonté et cette patience commandait le respect et l'affection.

« L'artiste chez elle valait la femme et son prestige sur les foules était immense. Elle avait le privilège rare de toucher tous les publics. Les fidèles de Mozart n'oublieront pas son interprétation de *la Reine de la nuit* lorsque j'arrivais sur la scène obscure de l'Opéra avant les trois coups de *La Flûte enchantée,* j'entendasi une douce voix qui murmurait : « Bonne soirée Jean », c'était l'encouragement de Mado, déjà juchée sur son cheval magique.

« Je le lui rendais quelques minutes après, lorsqu'elle descendait de ses quinze mètres pour chanter son air et elle me remerciait d'un sourire tout en chantant sa première phrase.

« Le public friand de bel canto, avait fait son idole de Mado Robin. Son nom remplissait les salles et ses triomphes dans *Lakmé,* dans « Rosine », dans « Gilda » et dans « Lucie de Lammermoor » resteront inscrits en lettres de feu de Nice à Calais, de Marseille à Lille, de Bordeaux à Strasbourg, de Lyon à Toulouse. Son « sur aigu » était légendaire et elle possédait son public avec la sûreté stupéfiante de ses « contre la », mais elle ne se contentait pas de ce succès facile, son phrasé était une démonstration de goût et le velouté de ses nuances forçait l'adhésion des dilettantes les plus avertis.

« Le public populaire, l'auditoire sympathique et « bon enfant » des galas, avait adopté Mado et son succès était aussi bruyant que celui des grandes vedettes de music-hall. Elle arrivait toute simple et elle chantait de merveilleuses chansons où le chevalier et le rossignol alternaient leurs trilles sur la beauté de la princesse endormie. Un murmure d'admiration saluait la note finale catapultée comme une fusée de feu d'artifice et son triomphe était total.

« Pour les amoureux du chant, son nom demeurera comme illustration d'un type de voix humaine. On dira d'une chanteuse à l'aigu facile : « c'est une Mado Robin ».

« Pour nous qui l'aimions et qui ne pouvons pas réaliser sa disparition, elle restera à nos côtés comme une présence amie, nous ne l'oublierons pas et souvent notre pensée la recréera auprès de nous, simple, fidèle et souriante ».

ERIK SATIE

S O C R A T E

DRAME SYMPHONIQUE AVEC VOIX

en 3 parties

sur les dialogues de PLATON

avec la voix

de

ANNE LALOË

et

l'Orchestre sous la direction

de

HENRI SAUGUET



Commandes et Renseignements à



89, RUE LA BOETIE - PARIS - BAL. 99-98

A paraître le 15 Février 1961

HENRY LEMOINE & Cie, éditeurs

17, rue Pigalle, PARIS - C.C.P. Paris 5431 - TRI. 09-25

(Extrait du Catalogue général)

SOLFEGES A DEUX ET TROIS VOIX

AUBANEL (G.) : **Solfège rythmique à 2 voix** .. (F.) **2,50 NF**
LOUCHEUR (R.) : **26 Leçons de solfège à 2 v.** (F. à M.F.) **2,50 NF**
NOEL GALLON : **Solfège à 2 voix** .... (M.F. à D.) **2,50 NF**
— **Solfège choral à 3 voix** .. (M.F. à D.) **2,50 NF**
ROGER DUCASSE : **6 Leçons à 2 voix à ch^t de clés** (D.) **2,30 NF**
SIMON : **Solfions à 2 voix. Initiation au ch^t choral** (F.) **2,90 NF**
SOHET (S.) : **Le Solfège à l'école (2 et 3 voix) :**
1er Recueil .... (T.F.) **1,60 NF**
2e Recueil .... (F.) **1,80 NF**
3e Recueil .... (Assez F.) **2,50 NF**
VILLATTE (J.) : **Solfège à 2 voix** ...... (T.F. à M.F.) **2,50 NF**

SOLFEGE CHORAL AVEC PAROLES

VILLATTE (J.) : **Livre à chanter pour la jeunesse**
(nouvelle éd. 1958). Progressif .... **3,80 NF**
542 chants ou exercices avec paroles.
Ouvrage refondu en 2 Editions successives.
197 textes nouveaux.

MUSIQUE CHORALE (RECUEILS DIVERS)

	sans acc^t	avec acc^t
	NF	
*ASBIL (J.) : **L'Album à colorier,** cantate pour 2 voix d'enfants	**2,00**	**8,80**
* — **Le Cirque volant,** cantate p. 2 v. enfants	**2,40**	**9,60**
* — **Chansons plaisantes** (2 voix enfants)		
1er Recueil. 9 Chansons d'après le folklore roumain	**2,40**	**7,30**
2e Recueil. 9 Chansons d'après le folfrançais et autres	**3,20**	**8,00**
— **Colindas,** Ch^ts de Noël tirés du folklore roumain (3 v. a cappella)	**2,80**	
PLE (S.) : **Chants d'hier et d'aujourd'hui,** 10 chœurs pour voix mixtes	**3,20**	
— **La Petite Chanterie,** 12 chœurs pour voix égales	**2,50**	

VILLATTE (J.) : **Anthologie chorale :**
— 1er Recueil. Ecole française et franco-flamande (12e et 16e S.) .... **3,00 NF**
2e Recueil. Ecole française (17e-19e S.) **3,00 NF**
— **Canons et chœurs :**
1er Recueil. Anthologie du canon (F. à M.F.) **4,50 NF**
2e Recueil. 225 Canons .... (F. à D.) **4,50 NF**
— **Jeunes Voix.** 1er Recueil (Folklore) (vient de paraître) (F. à M.F.) **5,00 NF**
138 chœurs (ou petits chœurs) à 3 v. égales)
— **Pour les chorales de jeunes,** chœurs à 4 v. mixtes (F. à M.F.) Partition .... **3,50 NF**
Parties de v. séparées, chaque ...... **0,50 NF**
— **Recueil à 3 voix :** 170 chœurs (ou petits chœurs) à 3 v. égales .. (F. à M.F.) **4,50 NF**
— **Variétés,** 550 textes musicaux à une ou ou plusieurs voix .... (F. à M.F.) **4,50 NF**

* Les ouvrages précédés d'un astérique existent avec accompagnement d'orchestre.

LES EDITIONS OUVRIÈRES

12, Avenue Sœur-Rosalie - PARIS-13^e
C.C.P. Paris 1360-14

Max PINCHARD
Professeur d'Education Musicale

Introduction à l'Art Musical

Dans ces pages qui s'écartent résolument des histoires de la musique traditionnelles, l'auteur répond, sous une forme vivante et concrète, aux multiples problèmes posés par la connaissance de l'Art musical.

1. Son - Mélodie - Contrepoint et harmonie - Tonalité et modulation.
2. La voix - Les instruments de musique.
3. Esquisse d'une histoire des œuvres et des formes musicales.

1 Volume : 7,20 N.F.

CONNAISSANCE DE GEORGES MIGOT

Musicien Français

« Le compositeur dont les œuvres s'imposent tous les jours avec plus d'évidence et de force »

Style - Esthétique - Œuvres - Bibliographie

1 vol. av. exemples musicaux et 4 hors-texte
6,30 N.F.

A. DOMMEL-DIENY
Chargée de Cours à l'Institut de Musicologie de la Sorbonne

DOUZE DIALOGUES D'INITIATION A L'HARMONIE

CLASSIQUE
suivis de quelques notions de Solfège

« L'harmonie, moyen d'exploration et d'interprétation musicale **accessible à tous les musiciens.** »

Une brochure in-8° avec exemples, exercices et devoirs très simples **5,00 N.F.**

CHŒURS
Michelle-Odile GILLOT

CHANTONS en GRIS et ROSE

11 chansons chorales à 2, 3, 4 voix égales sur des poésies de
Maurice CAREME

A la rencontre du Printemps
J'ai crié Avril
La Rose et le lilas
Ciel gris
Muguet
Il était 3 petits sapins
Pluie d'été
Le Pinson
Chanson de marche
La neige
Berceuse pour Noël

1 recueil format 24×26 .... **3,80 N.F.**

Max PINCHARD

CHANSON VOLE

10 Chants populaires harmonisés pour 2 et 3 voix mixtes
1 Recueil 17,5×27,5 .... **3,30 N.F.**

AU JOLY JEU

15 Chants harmonisés pour 3 voix mixtes
1 Recueil 17,5×27,5 .... **2,40 N.F.**

Imprimé en France — N° de Commission Paritaire : 28.511.

I.C.M., 63, rue Ramey - Paris-18e — Dépôt légal : 1er trimestre 1961. — Directeur-Gérant : A. MUSSON.